

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA III  
(LENGUA Y LITERATURA)**



**TESIS DOCTORAL**

***La Regenta*, de Leopoldo Alas *Clarín*.  
Estudio crítico y análisis comparado de sus  
adaptaciones en los medios**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Marina Bollaín Pérez-Mínguez**

DIRECTORA

**Guadalupe Arbona Abascal**

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Programa de doctorado del Departamento de Filología Española III

*La Regenta*, de Leopoldo Alas *Clarín*.  
Estudio crítico y análisis comparado de sus  
adaptaciones en los medios

**Marina Bollaín Pérez-Mínguez**



TESIS DOCTORAL

DIRECTORA:

**Dra. Guadalupe Arbona Abascal**

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Programa de doctorado del Departamento de Filología Española III

*La Regenta*, de Leopoldo Alas *Clarín*.  
Estudio crítico y análisis comparado de sus  
adaptaciones en los medios

Marina Bollaín Pérez-Mínguez



TESIS DOCTORAL

DIRECTORA:

**Dra. Guadalupe Arbona Abascal**

Madrid, 2016



## Agradecimientos

A mi directora de tesis Guadalupe Arbona por todo su apoyo y el interés mostrado por este trabajo desde sus inicios, así como la libertad y el rigor que me ha transmitido para llevarlo a cabo.

A todo el equipo de producción de la obra teatral *La Regenta*, a Vanessa Montfort por todas sus aportaciones al texto dramático, a todo el equipo técnico y artístico y en especial a Albert Boadella y a Jorge Cuya de los Teatros del Canal de Madrid, sin los cuales no hubiera sido posible la puesta en escena de la obra.

A Miguel Marinas, Aoife Ahern, Loreto Ríos, Kike León y Elena Pérez-Mínguez.

# ÍNDICE

<b>Resumen.....</b>	<b>7</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>9</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>15</b>
<b>Estudios previos, adaptaciones y estado de la cuestión.....</b>	<b>19</b>
<b>Metodología y aparato crítico.....</b>	<b>23</b>
<b>Capítulo 1 Análisis crítico y comparado de las adaptaciones de <i>La Regenta</i> anteriores a la de los Teatros del Canal de Madrid en 2012.....</b>	
1.1 <i>La Regenta</i> . Versión teatral de Álvaro Custodio.....	28
1.2 <i>La Regenta</i> . Película de Gonzalo Suárez.....	69
1.3 <i>La Regenta</i> . Serie de televisión de Fernando Méndez Leite.....	105
<b>Capítulo 2 Análisis de los procedimientos de adaptación y conversión de la novela <i>La Regenta</i> en un texto dramático.....</b>	
2.1 Análisis de la adaptación argumental.....	133
2.2 Segmentación del texto dramático. Sinopsis comparativas.....	145
2.3 Procedimientos de adaptación en la estructura temporal.....	171
2.4 Procedimientos de adaptación espacial.....	179
2.5 Procedimientos de adaptación de personajes.....	187
2.6 Adaptación del diálogo dramático.....	205
<b>Capítulo 3 Descripción del proceso de puesta en escenay estreno en los Teatros del Canal de Madrid bajo la dirección de Marina Bollain en 2012.....</b>	
3.1 Contexto de producción.....	243
3.2 Intérpretes.....	247
3.3 Escenografía.....	257
3.4 Vestuario y maquillaje.....	269
3.5 Diseño de iluminación.....	277
3.6 Espacio sonoro.....	287
3.7 Movimiento escénico de los actores.....	297
<b>Capítulo 4 Texto de la adaptación teatral en los Teatros del Canal de Madrid en 2012 bajo la dirección de Marina Bollaín.....</b>	
	317

<b>Bibliografía consultada.....</b>	<b>411</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>417</b>
 <b>Anexo 1:</b> Vídeo de la representación de <i>La Regenta</i> de Marina Bollaín en los Teatros del Canal de Madrid (CD en contraportada), programas de mano y cartel.....	 423
<b>Anexo 2:</b> Reseña de prensa del estreno de <i>La Regenta</i> de Marina Bollaín en 2012.....	433

## Resumen

En la **Introducción** a este trabajo de tesis doctoral se explica el contexto en el que surgió la idea de adaptar al teatro la novela *La Regenta*, de Leopoldo Alas *Clarín*.

El objeto de esta tesis es, no solo realizar una adaptación teatral, sino indagar e investigar, desde la experiencia y tomando los métodos propios de la semiología, en lo esencial de la novela y la posibilidad de convertirla en una obra teatral. El resultado es, pues, la escritura de un texto teatral a partir de la novela de Leopoldo Alas *Clarín* y su realización escénica. Para ello se analizan las adaptaciones preexistentes, así como todo el proceso seguido desde la creación del texto dramático a partir del texto literario, hasta la puesta en escena y recepción por parte del público del mismo.

En el apartado dedicado a los **Estudios previos, adaptaciones y estado de la cuestión** se detallan las adaptaciones de la novela realizadas hasta la fecha: una obra de teatro de Álvaro Custodio, una película de Gonzalo Suárez y una serie para Televisión Española de Fernando Méndez Leite. Mención aparte merece la película de Gonzalo Suárez *Oviedo Express*, difícilmente catalogable como adaptación al uso, como se detalla en ese apartado.

Por otro lado, existen otro tipo de adaptaciones en las que, o bien no hay texto en la representación, como es el caso de *Los sapos de Vetusta*, un trabajo coreográfico a cargo de un grupo de danza de la Universidad de Oviedo, o no hay representación escénica. En este último caso, se hallan la novela de Ramón Tamames, titulada *La segunda vida de Anita Ozores* y un cómic de Isaac del Rivero Sr. Por último, cabría mencionar unas lecturas dramatizadas realizadas por la RAE y organizadas por el actor y director teatral José Luís Gómez.

En el apartado **Metodología y aparato crítico** se explica que para la adaptación de la novela ha resultado imprescindible el análisis semiológico que María del Carmen Bobes realiza de la obra de *Clarín* en su *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta* así como su obra *Semiología de la obra dramática*.

El **Capítulo 1 Análisis crítico y comparado de las adaptaciones de La Regenta anteriores a la de los Teatros del Canal de Madrid en 2012** está dedicado a los trabajos de Álvaro Custodio, Gonzalo Suárez y Fernando Méndez Leite y aporta información sobre el contexto de producción de cada una de las adaptaciones. Además, se presentan tres sinopsis comparativas que ponen de manifiesto los métodos de adaptación empleados. En concreto se detallan el punto de vista, las transformaciones en la estructura temporal, el tratamiento del espacio y el texto de la novela enumerando las supresiones, compresiones, traslaciones, transformaciones, visualizaciones y añadidos realizados.

En el **Capítulo 2 Análisis de los procedimientos de adaptación y conversión de la novela La Regenta en un texto dramático** se estudia pormenorizadamente el Texto Literario propuesto en

esta tesis, realizando un análisis de la adaptación argumental, así como de la segmentación del texto dramático. En él se narra la historia de Ana Ozores, una mujer admirada y conocida de la vida social actual y, en apariencia, felizmente casada con un político relevante, que se verá envuelta en un triángulo amoroso cuyos detalles más escabrosos serán expuestos públicamente en un programa del corazón. Se incluyen dos sinopsis comparativas que ponen de manifiesto la adaptación de la estructura temporal, el tratamiento del espacio, los personajes y el diálogo dramático.

En el **Capítulo 3 Descripción del proceso de puesta en escenay estreno en los Teatros del Canal de Madrid bajo la dirección de Marina Bollaín en 2012**, se explica el contexto de producción del estreno, su ficha técnica y artística, así como todos los aspectos escénicos como los intérpretes, escenografía, vestuario y maquillaje, diseño de iluminación, espacio sonoro y el movimiento de los actores. Se incluyen numerosas fotografías que ilustran cada uno de los apartados mencionados.

El **Capítulo 4 Texto de la adaptación teatral en los Teatros del Canal de Madrid de 2012 bajo la dirección de Marina Bollaín** es el texto dramáticotat y como se representó en su estreno.

En las **Conclusiones** se especifica que aunque el texto dramático sacrifica elementos importantes de la novela, parece un gran acierto situar la obra en un plató de televisión. El programa de cotilleo en el que transcurre la acción reproduce un mundo cruel, inculto y clasista que *Clarín* denunciaba en su sociedad. De esta manera, se recupera el espíritu crítico del autor, que, aunque con una prosa exquisita, no dejó de contar una historia tremendamente ruin.

Se adjunta el **Anexo 1** conel vídeo de la representación de *La Regenta* de Marina Bollaín en los Teatros del Canal de Madrid, el cartel de la obra y programas de mano.

El **Anexo 2** es la reseña de prensa del estreno de *La Regenta* en 2012, en el que se incluyen tanto las críticas propiamente dichas, como artículos publicados con motivo de las representaciones.

## Abstract

The **Introduction** to this doctoral thesis explains how the idea arose of adapting *Clarín's La Regenta*.

The objective of this thesis is not only to present a stage adaptation, but to inquire and investigate – based on experience, and using semiotic methodology – into the essence of the novel and the possibility of turning it into a play. This leads me to discover thereasons for my work on the critical and theoretical planes. The result was, thus,the writing and the mise-en-scène of a theatrical text from the novel by Leopoldo Alas. To do this, I proposed to develop an analysis, on one hand, of the existing adaptations, and on the other, of the process leading from the creation of the theatrical text based on the literary text, up to the staging and reception by the public of the newly created version.

The section on **previous studies, adaptations and literature review** looks in detail at the adaptations made to date: a play by Alvaro Custodio, a film by Gonzalo Suarez and a series for Spanish Television by Fernando Mendez Leite. Gonzalo Suarez' film *Oviedo Express* also deserves a special mention, though it is hard to classify as an adaptation in standard terms, as explained in this chapter.

On the other hand, in other adaptations either there is no text in the representation, as in the case of *The Toads of Vetusta*, a choreographic work by a dance group from the University of Oviedo, or there is no staged representation. In the latter case we find the novel by Ramon Tamames, entitled *The Second Life of Anita Ozores* and a comic by Isaac del Rivero. Finally, a readers theatre version has also been performed for the RAE (Royal Spanish Academy), organized by actor and director José Luis Gomez.

In the **methodology and critical apparatus** section,the semiotic analysis of *Clarín's* work developed by Bobes in *General Theory of the Novel. Semiotics of La Regenta* is shown to be truly enlightening for the adaptation of the novel. Bobes' work entitled *Semiología de la obra dramática* has also proved essential to the present study.

**Chapter1, Critical and compared analysis and of adaptations of *La Regenta* prior to that of the Canal Theatre of Madrid in 2012** focuses on the work of Custodio, Suarez and Mendez Leite. This chapter provides information on the context of production of each of the afore mentioned adaptations, the artistic and technical specifications of each of the premiers, as well as references to the corresponding audience receptions.

For the three adaptations,a comparative synopsis of the novel and the dramatic text or screenplays is put forth. These comparative synopses focus on highlighting moments of the novel that were used as a basis to elaborate each of the situations included in the adaptations. In particular, the aspects analysed are point of view, changes in the temporal structure, the treatment of space and

of the text of the novel, and the omissions, compressions, spatial shifts, transformations, visualizations and additions that were made are listed.

In **Chapter 2, Analysis of the procedures of adapting and transforming the novel *La Regenta* into a dramatic text**, the adaptation proposed in this thesis is examined in detail through an analysis of the process of reworking the storyline and of the segmentation of the dramatic text. It tells the story of Ana Ozores, an admired and well-known woman in contemporary society, apparently happily married to a prominent politician, who becomes involved in a love triangle, the gory details of which will be revealed to the public on a television gossip show.

Two comparative synopses of the novel and the dramatic text are included in order to analyse the adaptation procedures. Based on these comparative synopses, the adaptation of the temporal structure is analysed, as are the treatment of space, characters and the dramatic dialogue.

Since the play is not limited to the text, it was necessary to develop a description and analysis of the *mise-en-scène*. In **Chapter 3, Description of the process of staging and premiere at the Canal Theatre of Madrid under the direction of Marina Bollaín in 2012**, an explanation is provided of the context of the premiere's production, technical and artistic specifications, as well as all the staging aspects, such as the performers, sets, costumes and makeup, lighting design, soundscape and actors' movements. Numerous photographs illustrating each of the above sections are included.

**Chapter 4, Text of the theatrical adaptation for Canal Theatre, Madrid 2012, under the direction of Marina Bollaín** is the script of the theatrical adaptation exactly as represented in its premiere.

The **Conclusions** include reflections on the questions formulated in the introduction. This version sacrifices important elements of the novel but placing the story in a television gossip show seems to have been very appropriate. Television as a medium reproduces the cruel, uncultured and classist world *Clarín* denounced in his society. The play suggests society's moral decadence and a critique of attitudes like that of Ana Ozores, as did *Clarín*. The television program underlines the ridicule and derision of the protagonist. Creating a space like the television studio set is necessarily a departure from the novel, but implicitly refers to a lifestyle and stance with respect to human relations, as well as codes of conduct, which reproduce aspects of society of the Restoration. Thus, the critical spirit of *Clarín* is recuperated, a spirit which, although with exquisite prose, did not fail to tell a tremendously despicable story.

**Appendix 1. Video of performance of *La Regenta* by Marina Bollaín in Madrid Canal Theatre**, is attached as a fundamental element for illustrating the work described in Chapter 3, as well as handbills and posters.

Finally, in **Appendix 2, Press review of the premier of *La Regenta* by Marina Bollaín in 2012** both the critiques themselves, as well as other articles published in connection with the performances are included.





## Introducción

En el año 2010, después de realizar la traducción, versión y dirección de escena de *La ópera de tres peniques* de Bertolt Brecht para los Teatros del Canal de Madrid, me planteaba el siguiente proyecto teatral. En todos mis trabajos he realizado siempre una adaptación de los textos, tratando de encontrar una lectura contemporánea de los mismos. Así, en la versión realizada de la obra de Brecht, la acción se situaba en la actualidad, en una sociedad corrupta, con policías que actúan como delincuentes, como lamentablemente se vivió con el caso del cuerpo de policía de Leganés hace algunos años.

Después del trabajo sobre el texto de Bertolt Brecht, surgió la idea de realizar una adaptación, no de un texto teatral como hasta ese momento, sino de un texto literario. Un encuentro con el dramaturgo Maurici Farré, en aquel entonces coordinador artístico del teatro *Volksbühne* de Berlín, resultó decisivo. Farré, con mucha experiencia en montajes alternativos sobre obras de la literatura universal (*Madame Bovary*, *La dama de la camelias*, etc.), me sugirió hacer una adaptación teatral de una novela española del siglo XIX con protagonista femenina. La propuesta me pareció muy interesante y poco corriente en el panorama teatral español. Inmediatamente pensé en *La Regenta*, una obra compleja, densa y fascinante, que me inspiraba una gran atracción y a la vez un enorme respeto. Como afirma María del Carmen Bobes, “*La Regenta* es una de esas obras cuyo significado resulta inagotable en los análisis críticos desde todos los ángulos metodológicos, y su lectura literaria proporciona siempre renovadas satisfacciones artísticas” (1985:10).

Ante la posibilidad de dramatizar *La Regenta*, surgieron una serie de preguntas: ¿Tiene sentido realizar la adaptación de un texto como *La Regenta*? ¿Es posible hacerlo sin perder fidelidad al original? Si fuera posible, ¿en qué consiste la fidelidad a un texto narrativo? Al realizar la adaptación teatral, ¿es necesario acometer cambios profundos para mantener el carácter original de la novela?, ¿es posible cambiar la época en que está situada?, ¿es preciso retratar el mayor número posible de personajes y reproducir un cuadro costumbrista de la España de la Restauración? Los temas tratados en la novela, ¿son algo propio e intrínseco de la época en la que está situada?, ¿hemos avanzado tanto como pensamos o hay algo vigente en nuestros días de la novela de *Clarín*? Si es así, ¿en qué consiste?, ¿se puede recuperar el espíritu crítico de *Clarín* hacia su entorno trasladando *La Regenta* a la actualidad? El reto que supuso contestar todas estas preguntas fue la motivación para elaborar este trabajo.

El objeto de esta tesis es no solo realizar una adaptación teatral, sino indagar e investigar, desde la experiencia y tomando los métodos propios de la semiología, en lo esencial de la novela la posibilidad de convertirla en una obra teatral. Cosa que me permite descubrir crítica y teóricamente las razones de mi trabajo. El resultado fue, pues, la escritura de un texto teatral a partir de la novela de Leopoldo Alas *Clarín* y su realización escénica. Para ello, me planteé hacer un

análisis de las adaptaciones preexistentes, así como de todo el proceso seguido desde la creación del texto dramático a partir del texto literario, hasta la puesta en escena y recepción del mismo por parte del público.

En el apartado dedicado a los **Estudios previos, adaptaciones y estado de la cuestión** se detallan las adaptaciones realizadas hasta la fecha: una obra de teatro de Álvaro Custodio, una película de Gonzalo Suárez y una serie para Televisión Española de Fernando Méndez Leite. Estos tres trabajos son lo más parecido a la adaptación objeto de esta tesis. Es decir, en los tres casos se trata de una traslación de la novela al lenguaje teatral y cinematográfico y transforman el texto de *Clarín* en un texto dramático o un guion cinematográfico, por lo que su análisis suponía una referencia fundamental para este trabajo. Mención aparte merece la película de Gonzalo Suárez *Oviedo Express*, difícilmente catalogable como adaptación al uso, como se detalla en ese apartado.

Por otro lado, existen otro tipo de adaptaciones en las que, o bien no hay texto en la representación, como es el caso de *Los sapos de Vetusta*, un trabajo coreográfico a cargo de un grupo de danza de la Universidad de Oviedo, o no hay representación escénica. En este último caso, se hallan la novela de Ramón Tamames, titulada *La segunda vida de Anita Ozores*, y un cómic de Isaac del Rivero Sr. Por último, cabría mencionar unas lecturas dramatizadas realizadas por la RAE y organizadas por el actor y director teatral José Luis Gómez. En el apartado **Estudios previos, adaptaciones y estado de la cuestión** se hace una breve descripción de todos estos trabajos.

El capítulo uno de esta tesis está dedicado a los trabajos de Custodio, Suárez y Méndez Leite. Es enormemente interesante observar y analizar con detenimiento cómo han abordado otros autores la complejidad de la adaptación de una novela como *La Regenta*. En este capítulo se realiza un análisis de los métodos empleados a través de una detallada comparación del texto de *Clarín*, el teatral y los dos guiones cinematográficos, evidenciando los cambios realizados.

Una vez analizadas las adaptaciones preexistentes, en el capítulo dos se estudia pormenorizadamente la dramatización propuesta en esta tesis. Para el trabajo de creación del texto se ha utilizado fundamentalmente bibliografía relacionada con la escritura y adaptación dramática. Dos grandes nombres de la creación teatral como José Luis Alonso de Santos y José Sanchís Sinisterra han sido una referencia obligada. En concreto, Sanchís Sinisterra tiene un breve pero muy interesante trabajo sobre la adaptación teatral, *Dramaturgia de textos narrativos*. Sin embargo, se percibe tanto en él como en otros grandes hombres de teatro el escepticismo cuando no el rechazo categórico a una propuesta de versión libre y actualizada como esta. Por un lado, Gómez expone claramente su opinión en el texto del programa de mano de la serie de lecturas dramatizadas *Cómicos de la Lengua* cuando presenta la lectura de *La Regenta*:

Se ha seleccionado una estructura literaria que respete el argumento, que estimule al espectador y que represente la construcción oral y verbal que resulta siempre inadaptable en el cine o el teatro. La

verdadera pasión del lenguaje, en las grandes novelas, solo puede ser leída, y escuchada. La literatura es para ser leída<sup>1</sup>.

Por otro lado, es claro el tipo de adaptación que más interesa a Sanchís Sinisterra, aunque considere legítimas las propuestas más libres, entre las que se situaría este trabajo:

Dentro de la amplia gama de modalidades del grado de fidelidad o libertad del texto dramático con respecto al texto narrativo original, confieso que lo que me suele interesar al trabajar esta modalidad de escritura dramática es la forma que estaría más próxima a la fidelidad que a la libertad. El tipo de trabajo que planteo es una intervención dramatúrgica que intenta ser lo más fiel posible al relato original. Eso no quiere decir que no considere perfectamente legítimas otras alternativas, en las que el relato originario es simplemente un núcleo que se bifurca en una estructura dramatúrgica absolutamente original, incluso con una perspectiva radicalmente diferente<sup>2</sup>.

A pesar de esta opinión, ha sido fundamental en este trabajo la bibliografía sobre las cuestiones teóricas y de adaptación. De hecho, ha sido la potencial teatralidad del relato de *La Regenta* el objeto de análisis de este capítulo, primando sobre el estudio histórico de la novela.

Efectivamente, existen gran cantidad de estudios sobre la obra de *Clarín*, pero para este trabajo me he centrado en la literatura que aborda *La Regenta* desde el análisis semiológico. Para realizar una versión libre de la novela resulta del todo esclarecedor el trabajo que realiza María del Carmen Bobes, precisamente por centrarse en los signos del texto, al margen de su contexto histórico. Así pues, en el capítulo dos, se analizan los métodos de adaptación de la versión objeto de esta tesis, basándose en el análisis semiológico que Bobes realiza de la novela y siguiendo su esquema semiológico de la obra dramática.

Por otro lado y puesto que la obra dramática no se limita solo al texto, era preciso realizar una descripción y análisis de la puesta en escena. En el capítulo tres de esta tesis se explica el contexto de producción del estreno de *La Regenta* en los Teatros del Canal de Madrid, su ficha técnica y artística, así como todos los aspectos escénicos: intérpretes, escenografía, vestuario y maquillaje, diseño de iluminación, espacio sonoro y movimiento de los actores.

El capítulo cuatro es el texto teatral de *La Regenta* tal y como se representó en su estreno. De hecho, la versión con la que comenzaron los ensayos escénicos difiere de la versión final, como es lógico en un proceso creativo que no termina hasta el mismo día del estreno.

En la bibliografía se han incluido las obras consultadas, porque se ha utilizado material para la investigación que difícilmente puede ser citado. Es el caso, por ejemplo, de la bibliografía empleada para la creación del personaje de Fermín de Pas. Como puede verse en ese apartado, se ha consultado tanto bibliografía sobre determinado tipo de terapias, como libros de autoayuda que

---

<sup>1</sup> Gómez, 2014:9

<sup>2</sup> Sanchís Sinisterra, 2003:20

podría escribir el propio Fermín. También se ha trabajado con numerosa bibliografía sobre la creación de la obra dramática, más que estudios históricos o textuales sobre *La Regenta*, a parte de las ediciones críticas de José María Martínez Cachero, Mariano Baquero Goyanes, Gregorio Torres Nebrera, Ricardo Gullón o Gonzalo Sobejano.

Se adjunta un anexo con el vídeo de una de las representaciones de *La Regenta* en los Teatros del Canal de Madrid, fundamental para ilustrar el trabajo escénico descrito en el capítulo tres, y programas de mano, así como el cartel anunciador de la representación. El Centro de Documentación Teatral lleva años grabando sistemáticamente numerosos estrenos teatrales, gracias a lo cual se ha podido contar con una grabación profesional y de gran calidad de *La Regenta*. Por último, se ha incluido un segundo anexo con la reseña de prensa publicada con motivo del estreno de la obra, tanto las críticas propiamente dichas, como todos los artículos previos a las funciones. Como se puede ver, lo que más llamó la atención fue el hecho de trasladar la novela a la actualidad, en concreto al mundo de los programas de televisión sensacionalistas.

## Estudios previos, adaptaciones y estado de la cuestión

*La Regenta*, de Leopoldo Alas *Clarín*, ha sido ampliamente estudiada desde diversos puntos de vista. Es innegable la importancia de la novela, no solo en el siglo XIX, sino para la Historia de la Literatura Española. Sin embargo, sorprende la escasez de adaptaciones, tanto teatrales como filmicas, de las que ha sido objeto. Tan solo dos adaptaciones cinematográficas y una teatral se han llevado a cabo hasta la fecha, exceptuando la adaptación objeto de esta tesis. Gonzalo Suárez dirige una adaptación cinematográfica en el año 1974, con guion de Juan Antonio Porto. Más tarde, Fernando Méndez Leite elabora durante doce años el guion de una serie para Televisión Española dividida en tres capítulos de una hora cada uno, que se emite en el año 1995.

Por otro lado, Álvaro Custodio realiza una adaptación teatral y puesta en escena del texto en el año 1984, con motivo del centenario de la publicación de la novela. Estas tres adaptaciones resultan altamente interesantes para el objetivo de esta tesis, por lo que se dedica un capítulo entero a su análisis.

Mención aparte merece la película *Oviedo Express* del año 2007, con la que Gonzalo Suárez vuelve sobre el tema de *La Regenta*. Según la sinopsis de la productora:

Un fantasmagórico tren, el Oviedo Express, llega en la noche a la ciudad. En él viajan los actores que representarán la adaptación teatral de *La Regenta*, clásico emblemático y crítico de la vida en el Oviedo de 1885. Pero, en tiempos actuales, la irrupción de los cómicos irá más allá de las tablas del escenario alterando el devenir cotidiano. La joven mujer del alcalde caerá en brazos del actor principal, o de su personaje, y las pasiones y delirios, más o menos encubiertos hasta entonces, aflorarán con todas sus consecuencias. Bajo la mirada de mil ojos y el runrún de dos mil lenguas, un actor deprimido deambula por las calles, una actriz furiosa clama venganza, un director petulante pelea con la puesta en escena, una periodista local cruza y descruza las piernas, una madre pizpireta intriga y enreda, un ángel pasa mientras la ciudad de Oviedo se convierte en escenario de divertidos o dramáticos acontecimientos hasta la brusca e inesperada caída de telón<sup>3</sup>.

Como se da a entender en esta sinopsis, la trama incluye la representación teatral de la novela de *Clarín*, encarnando los actores tanto los personajes de *La Regenta* como los caracteres de la película, en un complejo juego de similitudes y diferencias entre ellos.

Para su película Gonzalo Suárez contó con los intérpretes Carmelo Gómez, Maribel Verdú, Aitana Sánchez-Gijón, Najwa Nimri, Bárbara Goenaga, Jorge Sanz, Alberto Jiménez, Silvia Marty y Víctor Clavijo.

En su interesante artículo *Revolutionizing La Regenta: Parodic Transformation and Cinematic Innovation in Oviedo Express*, Linda M. Willem enumera el material de origen para la elaboración del guion: la novela de Leopoldo Alas *Clarín* *La Regenta*, así como su propia

---

<sup>3</sup>Gona: 2007

adaptación para cine de 1974; la adaptación de la novela de *Clarín* para la televisión en 1995 de Fernando Méndez-Leite; la historia de Stefan Zweig *Angst*; la película *Non credo all'amore più (La paura)* de Roberto Rossellini y la obra de teatro *Music at night* de J. B. Priestley.

Según esta autora, Suárez entrelaza hábilmente parcelas de la novela, la historia de Zweig y la película de Rossellini, a la vez que se forjan conexiones intertextuales y extra-textuales entre los personajes y actores de la vida real presentes en la obra literaria y las versiones cinematográfica y televisiva de *La Regenta*<sup>4</sup>.

La película no dejó indiferente a nadie. Hubo críticas entusiastas que valoraban la imaginación del director o el brillante reparto, pero también muy duras, aludiendo a una trama absurda, un tono constantemente forzado, o la falta de ligazón entre los diferentes ambientes, por poner solo algunos ejemplos.

En cualquier caso, Gonzalo Suárez realiza un inteligente trabajo lleno de referencias tanto literarias como cinematográficas. A pesar de que el director emplea fragmentos de la novela de *Clarín* en los momentos en los que se ensaya la obra de teatro dentro del film, la película va mucho más allá de una simple adaptación de *La Regenta*. El resultado es una película original y creativa que modifica los destinos de los personajes de la novela, resultando una parodia de *La Regenta* y sus versiones fílmicas. Como referencia para acometer un trabajo de dramaturgia resulta interesante por la enorme libertad y la falta de prejuicios con la que el director elabora su guion. Sin embargo, a pesar de su interés y de los guiños y citas en torno a la novela de *Clarín* y sus adaptaciones y dado que el punto de partida de Suárez es un relato de Stephan Zweig, la película no se analizará en detalle en el **Capítulo 1**. El objeto de esta tesis es, como se ha dicho, ceñirse a la adaptación de la novela de *Clarín* como única fuente.

Por otro lado, cabe mencionar otras adaptaciones en las que, o bien no existe creación de texto a partir de la novela, o no hay puesta en escena, por lo que tampoco se realizará un análisis pormenorizado.

Una de las más interesantes es el montaje teatral sin texto que realiza el Laboratorio de Danza de la Universidad de Oviedo en 1980 y que presentan en el XIII Festival Internacional de Sitges, ganando el segundo premio. El espectáculo llevaba por título *Los sapos de Vetusta*, una adaptación de *La Regenta* de *Clarín*, calificada como fantasía clariniana. Según el catedrático de Literatura de la Universidad de Oviedo José María Martínez Cachero, se trataba de una lectura selectiva de la novela, acompañada y realzada con música y coreografía. Los componentes del equipo artístico eran Ángel Suárez, Ángel Varela, Cholo Sanz, Emilio Sagi, Eduardo Fernández,

---

<sup>4</sup>Willem, Linda M. 2014: 623-633.

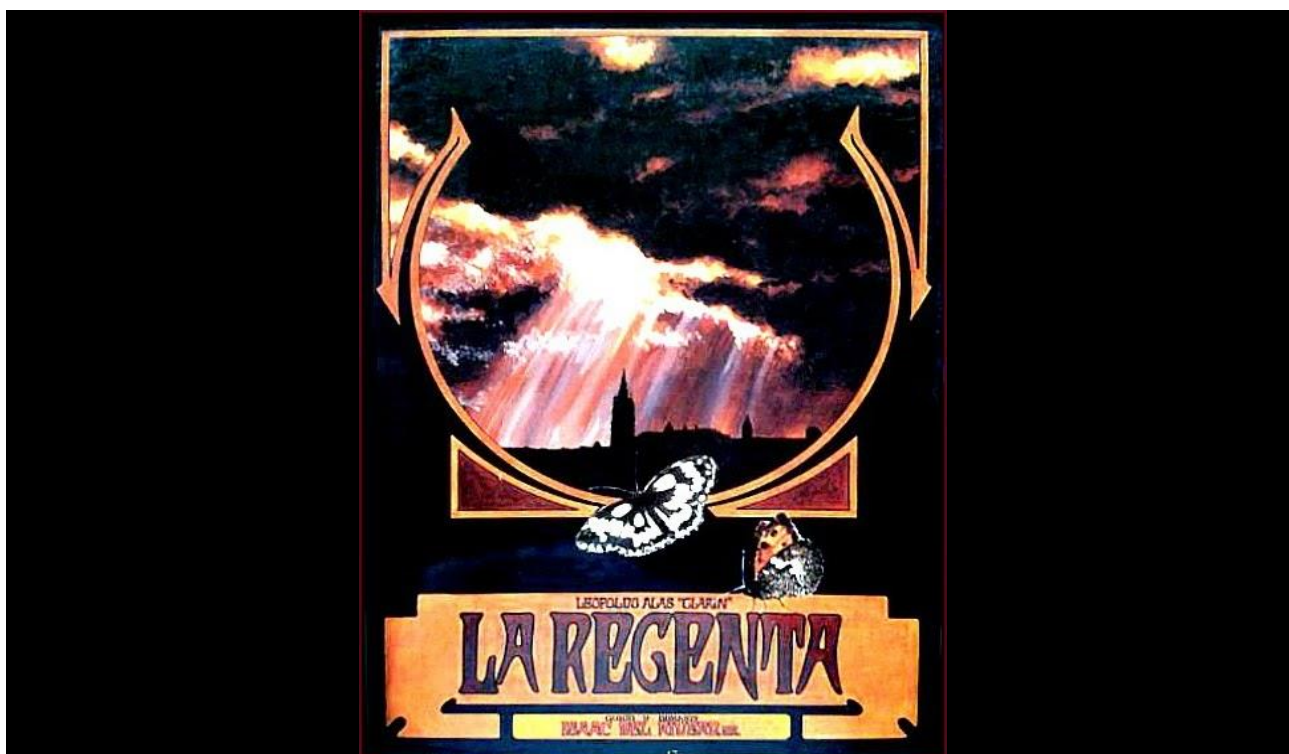
Lusy Blanco, Luis Antonio Suárez, Manolo Monreal, Ángela García, Ángeles Caso, Germán Madroñero, Gonzalo Riesgo, Lichi Caso, M<sup>a</sup> José G. del Valle y Paco Porcar. Las músicas utilizadas eran de Mahler, Tchaikovsky, Wagner y Strauss; la dirección: colectiva. Parece ser que el espectáculo hacía especial hincapié en la dinámica corporal, la música y la plástica<sup>5</sup>.

Según el director teatral Emilio Sagi, entonces uno de los componentes del grupo, la versión de *La Regenta* era de Luis Antonio Suárez. Él fue quien hizo el trasvase del texto a la expresión corporal, puesto que era un espectáculo de danza, sin palabras<sup>6</sup>. Se trataba, pues, de una adaptación transgresora y coreográfica de *La Regenta*.

Por otro lado, cabe mencionar dos adaptaciones que elaboran un texto propio pero que carecen de representación escénica. Se trata del *cómic* de Isaac del Rivero Sr. *La Regenta* y la novela *La segunda vida de Anita Ozores*, de Ramón Tamames, que elabora una ficción a partir del momento en que acaba la obra de *Clarín*.

Isaac del Rivero de la Llana es un dibujante y guionista ilustrador y editor asturiano. En su faceta como dibujante de *cómic* tiene multitud de trabajos entre los que destacan las ilustraciones y dibujos dedicados a la obra de Leopoldo Alas *Clarín*.

En los años 1999 y 2001 publica la adaptación de *La Regenta*, un *cómic* a todo color con una técnica minuciosa e hiperrealista que practica desde los años setenta. La obra se presenta en dos volúmenes de historietas con un total de doscientas sesenta y nueve páginas en color, encuadrados en tapa dura con sobrecubiertas.



---

<sup>5</sup>Conde, Roberto 2008

<sup>6</sup>Rubiera, Pilar 2016



Por otro lado, en el año 2000, el economista y político español Ramón Tamames se inspira en la obra de *Clarín* para escribir su novela *La segunda vida de Anita Ozores*, en la que se narra la historia de la protagonista tras la muerte en duelo de Quintanar. Tamames le da otra oportunidad a Ana Ozores, a la vez que traza un fresco de la Restauración. Según su prologuista, Francisco Umbral, la Ana Ozores de esta novela es una precursora de la nueva mujer que habría de aparecer en España, primero en casos aislados en la política y la literatura como Blanca de los Ríos, María Zambrano, Dolores Ibárruri, Carmen de Burgos, etc.<sup>7</sup>. La protagonista de Tamames abandona Vetusta y conquista Madrid: escribe artículos, se relaciona con los intelectuales madrileños y tiene diversos amores hasta construir una personalidad que poco tiene que ver con la Ana Ozores de *Clarín*.

Por último, la Real Academia de la Lengua realizó entre el 10 de marzo y el 19 de mayo del año 2014 en distintos teatros de Madrid una serie de lecturas dramatizadas que llevaban por título: *La RAE sale a escena: Cómicos de la lengua. Lecturas en vida, acompañadas de un comentario académico*. Académicos y cómicos, como reza el programa, comparten el escenario para situar y dar vida a diez textos medulares de la literatura española<sup>8</sup>. Firma el concepto y la dirección del proyecto el actor, director teatral y académico José Luis Gómez. En concreto, la sesión del doce de mayo está dedicada a *La Regenta* de *Clarín*. La académica Carme Riera realiza dos intervenciones en las que sitúa la obra y el autor y el actor Emilio Gutiérrez Caba lee varios pasajes de la novela. Puesto que se trata de una lectura, no hay más elementos escenográficos que un atril. Según el programa de mano, estos pasajes se seleccionan

siguiendo uno de los hilos conductores de la trama —el camino hacia el adulterio—, en el que se narra la relación estéril de la Regenta y su esposo, la histeria de ella y el histrionismo de él, junto a la amenaza latente de un don Juan de meretrices<sup>9</sup>.

La lectura dramatizada se centra pues en el adulterio, en la relación de Ana con su marido y con Álvaro Mesía. Como se ha comentado en la introducción, según el programa de mano de esta lectura, la novela es siempre inadaptable al cine y al teatro. Quizá sea esta opinión una de las razones para la escasez de adaptaciones existentes de la novela de *Clarín*. Esta visión, que afirma la inadaptabilidad de *La Regenta* al cine o al teatro, supone un reto y uno de los puntos de partida que dan sentido a la tesis que nos ocupa.

---

<sup>7</sup> Tamames, 2000:4

<sup>8</sup> Gómez, 2014: 9

<sup>9</sup> Gómez, 2014: 9

## Metodología y aparato crítico

Como método de investigación y análisis, la propuesta de María del Carmen Bobes en su *Semiología de la obra dramática* (Bobes Naves, 1997) me parece del todo acertada al seguir un esquema basado fundamentalmente en las unidades que están en el texto dramático escrito y se mantienen en la representación escénica.

La semiología parece, pues, el método más acertado para analizar y abordar la adaptación teatral a partir de *La Regenta* de Leopoldo Alas *Clarín*, dado que esta tiene en cuenta todos los signos de la obra dramática que pueden crear sentido, tanto en la forma escrita del drama como en su representación escénica espectacular (Bobes Naves, 1997:10). Es decir, abarca al completo el tema de esta tesis, que es la propuesta de adaptación de un texto narrativo, su conversión en texto dramático y su puesta en escena. Por ello, el análisis se centrará en las unidades que están en el texto dramático escrito y se mantienen en la representación escénica. Como afirma Bobes,

El proceso seguido desde la creación hasta la recepción es mucho más complejo que el que corresponde a los procesos que siguen los otros géneros literarios, pero no tendría sentido pararse en una de sus fases, ha de tomarse como es en su conjunto: los que se paran en la lectura del texto escrito prescinden de la representación que virtualmente está diseñada y propuesta en él: los que solo admiten la escenificación y niegan sustantividad al texto escrito, convierten al proceso dramático en un resultado final sin las fases anteriores que son necesarias para comprenderlo<sup>10</sup>.

El objeto de esta tesis es, pues, el proceso completo, desde la creación hasta la recepción, al que dirige su atención la semiología dramática que propone María del Carmen Bobes.

El análisis del proceso de adaptación buscará especificar las posibilidades de síntesis en todos los aspectos que conformarán la obra dramática: síntesis de situaciones, personajes, tiempo y espacio y me basaré en el análisis que Bobes realiza en su obra *Teoría General de la novela. Semiología de La Regenta*. De esta manera, a partir del análisis semiológico que Bobes realiza basándose en las unidades sintácticas de funciones, personajes, tiempo y espacio, se analizará el proceso de adaptación de las categorías del texto dramático como son la fábula, el personaje dramático, el tiempo y el espacio. En la primera de las categorías se observa la diferencia entre la historia y el discurso y la forma en que estas unidades sintácticas pueden adaptarse a la obra dramática. El análisis de la segmentación del texto dramático resulta fundamental para definir las diferencias entre el texto narrativo y el dramático y el proceso seguido para su adaptación. Igualmente, basándose en el análisis sintáctico de los personajes, se proponen los personajes que protagonizarán la obra dramática. El tiempo en el drama y los espacios dramáticos son categorías que sufren necesariamente grandes cambios respecto a la novela, y parten, en todo momento, del

---

<sup>10</sup>Bobes Naves, 1997:9

análisis de las unidades sintácticas del tiempo y el espacio. Por último, se analiza la creación del diálogo dramático a partir del texto de *Clarín*.

Así mismo, en el capítulo uno se analizan las adaptaciones de *La Regenta* de Custodio, Méndez Leite y Suárez, aunque no se desarrolla un análisis semiológico exhaustivo, puesto que no son el objeto de esta tesis. Sin embargo, se realiza un estudio de la estructura narratológica de cada obra y una sinopsis comparativa de la novela de *Clarín* y cada una de las adaptaciones. Estas sinopsis ponen de manifiesto los procedimientos de adaptación y el tratamiento del texto de la novela, detallándose las numerosas supresiones, añadidos, visualizaciones, etc.

## **Capítulo 1 Análisis crítico y comparado de las adaptaciones preexistentes**

1.1 *La Regenta*. Versión teatral de Álvaro Custodio

1.2 *La Regenta*. Película de Gonzalo Suárez

1.3 *La Regenta*. Serie de televisión de Fernando Méndez Leite



Antes de acometer un trabajo como la adaptación teatral de *La Regenta* se hace necesario un análisis de las versiones realizadas hasta la fecha. Como se ha dicho en el apartado **Estudios previos, adaptaciones y estado de la cuestión**, la única dramatización existente es la de Álvaro Custodio escrita y puesta en escena en 1984. Además se han realizado dos versiones cinematográficas de la obra: la película de Gonzalo Suárez del año 1974 y la serie de televisión firmada por Fernando Méndez Leite en 1995.

En este capítulo se analizarán las tres obras estructuralmente y desde el punto de vista de las técnicas de adaptación. Dado que las tres adaptaciones del texto de la novela están incluidas en las artes diegéticas, el cine y el teatro lo son, se utilizará para este análisis una segmentación narratológica. Según esta segmentación, la acción dramática se va desarrollando horizontalmente por el paso de una situación a otra.

De manera general, las tres adaptaciones tienen una estructura lineal, cronológica, según la consecución de los hechos. Para ello han debido alterar el orden narratológico del propio *Clarín*, ya que este no relata los hechos de manera cronológica, sino que a menudo una escena es relatada en distintos momentos de la novela y desde distintos puntos de vista.

*Clarín* divide la novela en treinta capítulos. Atendiendo al tiempo transcurrido se puede hacer una división en dos mitades:

- Del capítulo I al XV transcurren tres días.
- Del capítulo XVI al XXX transcurren tres años.

Por otro lado tiene una estructura lógica de presentación, complicación y resolución. Hay una gran desproporción en cuanto al número de capítulos dedicados a cada parte de la novela:

- Presentación: capítulos I a XV (quince capítulos). En ellos *Clarín* describe la sociedad de la ciudad de Vetusta, los antecedentes de los distintos personajes, la infancia de la protagonista, su matrimonio con Quintanar, la infancia de Fermín de Pas, la vida en los distintos círculos de Vetusta, el Casino, la Catedral, la tertulia de los Vegallana, la casa de los indianos nuevos ricos Carraspique, etc.
- Complicación: capítulos XVI a XXVIII (doce capítulos). En ella vemos a Ana oscilar entre la vida mundanal y social y la vida beata con distintas crisis nerviosas que culminan con la fanatización de Ana y posterior alejamiento de Fermín de Pas.
- Resolución: capítulos XXIX a XXX (dos capítulos). Es la parte más breve, con el duelo de Mesía y Quintanar, la muerte de este último y el abandono de la Regenta por parte de todos (a excepción de *Frígilis*).

A continuación se analizan las tres adaptaciones de manera pormenorizada.



## 1.1 *La Regenta*. Versión escénica de Álvaro Custodio

### 1.1.1 Contexto de producción

Según se detalla en la introducción al texto de la adaptación teatral, la obra es estrenada por la Compañía Vocacional del Real Coliseo de San Lorenzo del Escorial, fundada por Álvaro Custodio<sup>11</sup>. Por su nombre, parece que se trataba de una compañía de aficionados dirigida por el propio Custodio, antiguo actor del Teatro Universitario La Barraca y exiliado desde 1939 en Francia, Santo Domingo, Cuba y México. En el exilio inicia sus actividades profesionales como autor y director escénico con numerosos montajes, adaptaciones y obras originales estrenadas, realizando una interesante carrera en Estados Unidos y México, así como en España a partir de los años 80.

La versión escénica de *La Regenta* se estrenó el primero de septiembre de 1983 en el Real Coliseo de Carlos III (Teatro Nacional) de El Escorial, bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura. El día dos de diciembre del mismo año, se estrenó en el Teatro Campoamor de Oviedo con la ayuda del Ayuntamiento de aquella ciudad. Posteriormente, fue repuesta dos veces en el Real Coliseo de Carlos III e invitada al XII Festival Internacional Cervantino de Guanajuato (México), donde se estrenó el 25 de octubre de 1984 en el Teatro Juárez. También se representó en los teatros Morelos de Aguascalientes, Principal de Puebla y Teatro del Bosque de la capital mexicana bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura español, Ministerio de Asuntos Exteriores, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Patronato de Cultura Municipal y Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial, así como del propio Festival Internacional Cervantino de Guanajuato.

Datos del estreno:

<b>Género:</b>	Teatro/ Adaptación literaria
<b>País:</b>	España
<b>Duración de la obra:</b>	135 min. (aprox.) (Custodio, 1983:9)
<b>Nº de actos o partes</b>	3
<b>Dirección y adaptación:</b>	Álvaro Custodio
<b>Fecha de estreno:</b>	1.9.1983

---

<sup>11</sup>Custodio, 1983:7



<b>Lugar de estreno:</b>	Real Coliseo San Lorenzo del Escorial
--------------------------	---------------------------------------

Ficha artística del estreno. Compañía Vocacional Real Coliseo Carlos III

<b>Personaje</b>	<b>Intérprete</b>
Ana Ozores	Paloma Andrada
Fermín de Pas	Sergio de Frutos
Álvaro Mesía	José Manuel Marcos
Doña Paula Raíces	Isabel Alfaro
Víctor Quintanar	Primitivo H. Sampelayo
Petra	Carmen Gallegos
Visitación	Belén Lobo
Tomás Crespo, <i>Frígilis</i>	Antonio Gómez
Petronila Rianzares	Rosa de Pedro
Celedonio y Bismarck	Ángel Lucas y J. A. Medina
Salustiano	Ángel Lucas
Frutos Redondo	Cristian Pfahl
Joaquinito Orgaz	Pablo Campos
Paquito Vegallana	Alberto Medem
Pepe Ronzal	Carlos Eloy
Obdulia Fandiño	María José de la Riva
Teresina	Melania Puerta
Pompeyo Guimarán	Antonio Gómez
Marqués de Vegallana	Rafael López Diéguez
Capitán Amadeo Bedoya	José Ignacio González

Edelmira	Carmen Espinosa
Lucía Barcazas	María Antonia Minóbis
Olvidito Páez	Ana Blasco

La acción transcurre en Vetusta, ciudad española. Época entre 1877 y 1880.

#### Ficha técnica del estreno

Adaptación y dirección	Álvaro Custodio
Maquillaje	Ana Blasco
Coreografía	Rafael Casenave
Elementos escenográficos	Carlos Eloy
Vestuario	Isabel Richart y Teatros Nacionales
Ayudante de dirección	Sergio Díez
Selección musical	Antonio Agundez

#### 1.1.2 Análisis de la obra

##### Segmentación narratológica del texto dramático

Desde el punto de vista de la estructura narrativa, la obra presenta elementos de estructura aristotélica y no aristotélica mezclados (Grillo Torres, 2004:112). De la estructura aristotélica toma la subdivisión de la obra en partes. Custodio divide su obra teatral en dos partes y un epílogo. Dichas partes, aunque así llamadas por el adaptador, tienen las características de actos, puesto que al finalizar cada una de ellas cae el telón y divide la obra en segmentos de la acción.

En estas tres partes se diferencian una primera en la que se plantea el problema y se presenta a los personajes, una segunda de nudo o desarrollo de las situaciones conflictivas y acontecimientos que obstaculizan el cumplimiento de objetivos y un epílogo con el desenlace del conflicto dramático y la forma de resolverlo.

Por otro lado también tomaría elementos de una estructura lineal, es decir, cronológica según la consecución de los hechos (Grillo Torres, 2004:115). De manera general, se puede decir

que la obra dramática narra la historia de Ana Ozores, de su relación con su confesor y su adulterio con el don Juan de Vetusta.

### Primera parte

La primera parte de la adaptación teatral abarca los capítulos I a XIV de la novela de *Clarín*. En ella se presenta a los personajes, Ana Ozores, Fermín de Pas, los hombres del Casino así como a Quintanar. Al culminar esta parte en el capítulo XIV de la novela queda fuera la presentación de Paula Raíces, que sucede en el capítulo XV de la novela y que sería el comienzo de la segunda parte de la obra de Álvaro Custodio.

Custodio cierra esta primera parte con episodios que corresponden a los capítulos XVI y XVII: larga charla del Magistral y Ana en el parque del Caserón que concluye con el olvido del guante de Fermín en el capítulo XVII. Esto es así porque Custodio adelanta el episodio del teatro y luego vuelve atrás en la novela al comienzo de la segunda parte de la obra dramática.

### Segunda parte

La segunda parte abarca diez capítulos de la novela, desde el capítulo XV hasta el capítulo XXVI en que Ana desfila en la Procesión de Viernes Santo. Esta parte de la obra teatral omite gran cantidad de capítulos completos (XVII, XVIII, XXI, XXII) y solo toma algunas escenas de diferentes capítulos sin respetar la cronología de la obra. Estas escenas serían por orden de aparición en la obra teatral:

Capítulo XV (discusión de Fermín y doña Paula), capítulo XVI (reflexiones de Mesía), capítulo XXIII (Ana se flagela en su alcoba), XX (invitación a Pompeyo Guimarán para que vuelva al Casino), XXIV (baile en el Casino), XXIX (Paula ofrece a Petra el puesto de Teresina en su casa), XIX (Ana enferma, vuelta de Quintanar de un día de caza), XXV (Fermín y Ana se encuentran en casa de doña Petronila tras la cena del Casino), XXVI (muerte de Guimarán y Procesión de Semana Santa).

Como se puede ver, hay una cierta cronología de los hechos narrados siguiendo más o menos el discurso de la novela excepto cuando se vuelve atrás en la escena de Ana enferma en su casa del capítulo XIX o el salto hacia adelante en la conversación de Paula con Petra en el capítulo XXIX.

### Epílogo

El epílogo abarca desde el capítulo XXVII al XXX. En esta tercera parte se sucede el desenlace, desde un punto de vista argumental. En esta parte no hay saltos entre los capítulos, ni se omite ninguno.

## Unidades dramáticas

El texto dramático no sigue un esquema aristotélico en la estructura de cada una de las partes, al no haber en ellos división de escenas o cuadros, entendiendo por las primeras aquellas unidades en las que permanecen los mismos personajes en el escenario y el cambio de escena la entrada o salida de un personaje (Grillo Torres, 2004:117). Así mismo, tampoco están señalados los cambios en las unidades espaciales o cuadros, aunque sí hay cambios de escenario que remiten a otros espacios físicos.

La narratología ha conseguido la segmentación del relato y en general de todas las artes diegéticas. Así, parece que lo más acertado para segmentar este texto dramático sea seguir un modelo narratológico, que propone como unidad de segmentación la “situación” (Bobes Naves, 1987:176). La acción dramática se iría desarrollando horizontalmente por el paso de una situación a otra. En cada una de las partes de esta adaptación se observan una sucesión de situaciones. El paso de una a otra se da en ocasiones por la salida o entrada de uno o varios actores, por el cambio de espacio y en otras por ambas cosas a la vez. De este modo se puede dividir el texto de Custodio de la siguiente manera para proceder a un análisis más pormenorizado:

Primera parte: quince situaciones

Segunda parte: veinte situaciones

Epílogo: diecinueve situaciones

Custodio utiliza las acotaciones para indicar los cambios de personajes en escena. Estas acotaciones pertenecientes al Texto Espectacular<sup>12</sup> son las únicas indicaciones del texto dramático que nos ayudan a diferenciar la existencia de diferentes unidades, más allá de la división general que realiza Custodio en dos partes y un epílogo.

A continuación daré algunos ejemplos de cambios de una situación a otra determinados por las acotaciones:

-Situaciones en las que un actor no sale de escena y comienza otra acción paralela de modo que el escenario se divide en dos lugares a la vez. Es un ejemplo de ello el cambio de la escena 1 a la escena 2 de la primera parte: en la torre de la Catedral el Provisor observa con su catalejo desde lo alto de la caja escénica, entre las varas superiores. Sale de escena Bismarck, que estaba en una nave de la Catedral, y entra Ana con los elementos de su alcoba. El nexo de unión de estas dos escenas es el Magistral mirando (Custodio, 1983:18).

-Situaciones introducidas por la “Voz del autor”(más adelante se comentará la inclusión de este personaje) combinada con la salida o entrada de personajes, como por ejemplo el paso de la escena en la torre de la Catedral a la alcoba de la Regenta(Custodio, 1983:18), o el paso de la alcoba de

---

<sup>12</sup> Bobes Naves, 1987:12

Ana al Casino(1983:19). En ambos ejemplos, tras la salida de escena de los personajes, la “Voz del autor” relata detalles sobre los pensamientos de los mismos y lo que ocurre posteriormente a su salida de escena. Este recurso, además de aportar información valiosa sobre los personajes, permite el cambio de escenografía a telón levantado y aporta agilidad a los cambios de situación, aunque, como veremos más adelante,este recurso no se ajuste al género dramático.

-Cambio de situación producida por salida de personajes y/o elementos escénicos. La mayoría de cambios de situación se producen de esta manera.

-Cambio de situación sin cambio escenográfico: unos personajes salen y otros entran en escena. Un ejemplo de ello se da en la primera parte de la obra, el cambio entre la situación 6 y 7 en la que Mesía, Ana y Quintanar conversan en la calle, hasta que el matrimonio sale de escena(1983:26). La siguiente situación comienza con la aparición de Visitación (1983:28) que conversa con Mesía paseando por la calle. En este caso, han salido de escena algunos personajes, se ha mantenido otro y ha aparecido uno nuevo sin cambiar en ningún momento de espacio escénico: la calle. Esto mismo ocurre con el cambio de la situación9 a la 10 (1983:37) de la primera parte. En la situación 9 conversan Ana y Fermín en el parque hasta que anochece. Ambos abandonan la escena y aparece *Frígilis* al comienzo de la situación 10 sin haber variado el espacio escénico: el parque del Caserón. Es de suponer que un cambio de luces daría a entender el paso del atardecer al amanecer del día siguiente.

-Cambio de situación producido por la inclusión de un elemento sonoro: en la segunda parte de la obra entre la escena 5 y la 6 (1983:46) los personajes de la escena 5 salen del escenario y es un efecto sonoro, la música y posteriormente la presencia de varios bailarines, lo que nos traslada temporalmente a otra situación, ya que el espacio sigue siendo el mismo, el Casino, pero hemos avanzado en el tiempo y estamos ya en la cena que tiene lugar días después. Esta situación estará marcada por la música de fondo hasta que, según la acotación, desaparece con el paso a la situación 7 en casa de Paula Raíces (1983:49).

-Cambio de situación al variar los personajes su distribución en el espacio escénico sin salir de escena: en el cambio de la situación 11 a la 12no se especifica dónde están los personajes. Puesto que aparece la Marquesa podría tratarse de su casa, pero no hay tal indicación. De la situación 12 a la 13 se indican las nuevas posiciones de los personajes ya existentes en la anterior situación y de los que han entrado en escena e indica que están en diferentes balcones mirando la Procesión.

-Cambio de situación con un personaje que se mantiene como hilo conductor: una cadena de escenas en el epílogo con Petra como eje comienza en la situación 6 (1983:66) donde Ana y Mesía se besan observados por Petra. Los amantes salen de escena y llega Quintanar en la situación 7 (1983:66) donde le anuncia a la criada que debe irse de la casa; sale de escena Quintanar y sigue Petra en el escenario mientras al fondo los amantes se despiden. Sale Ana de escena y en la

situación 8 (1983:67) Álvaro conversa con Petra. Al final de la situación 8 sale Mesíade escena y continúa la criada en el escenario, pero ahora está en casa de doña Paula contando a Fermín todo lo que ha visto y dando lugar a la situación 9 (1983:67). Sale de escena Fermín y comienza la situación 10 (1983:68) donde Petra habla con doña Paula.

Resumiendo, las acotaciones del Texto Espectacular dan una idea bastante clara de las distintas situaciones que representan los momentos más significativos para narrar el hilo argumental que vertebra *La Regenta*: una mujer casada es cortejada por un sacerdote y un don Juan provinciano. Para ello Custodio se centra en seleccionar acciones relevantes para la narración argumental y deja de lado, necesariamente, muchas acciones y situaciones que alargarían demasiado la obra, así como varios capítulos fundamentalmente descriptivos.

### 1.1.3 Segmentación comparativa novela-obra dramática

#### Sinopsis comparativa

La siguiente sinopsis comparativa trata de poner de manifiesto los momentos de la novela que han servido para elaborar cada una de las situaciones de la adaptación dramática. Así mismo, ayuda a tener una visión general de las supresiones o añadidos que se han producido con respecto a la novela y que posteriormente detallaré.

Nota:

..... supresiones de capítulos o pasajes de la novela

xxxxxxxxxxxxañadidos de la obra teatral con respecto a la novela

<b>VERSIÓN ESCÉNICA</b>	<b>NOVELA</b>
<b>PRIMERA PARTE</b>	<b>Capítulos I a XIV</b>
Situación 1. Catedral. Celedonio, Bismarck, Fermín de Pas  Celedonio hace sonar la campana.	Capítulo I  Presentación de Vetusta. Escena en la torre de la Catedral con Bismarck.
Situación 2. Catedral. Los mismos más Fermín de Pas.  El Magistral reprende a Celedonio por mirar a las señoras en la letrina de la	  xxxxxxxxxxxx

<p>Catedral.</p> <p>Llegada de Fermín de Pas que les echa de allí. Saca el catalejo y observa.</p> <p>.....</p>	<p>Fermín de Pas observa Vetusta desde la torre.</p> <p>Presentación de Don Saturnino Bermúdez. Escena de Bermúdez, Obdulia Fandiño y la pareja Palomares.</p> <p>Presentación de Obdulia.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo II</p> <p>Catedral, sacristía.</p> <p>Presentación del Arcipreste Cayetano Ripamilán y otros canónigos. Explicación del apodo “Regenta”. Presentación de don Custodio. Descripción de Glocester. Fermín de Pas y Ripamilán salen al Espolón a buscar a la Regenta. Termina la visita de Saturnino, Obdulia y los de Palomares.</p>
<p>Situación 3. Alcoba Ana.</p> <p>Monólogo de Ana sobre su confesión al día siguiente con Fermín de Pas. La “Voz del autor” presenta a Ana como la mujer de Víctor Quintanar.</p> <p>.....</p> <p>El Magistral abandona el observatorio y se acaban estas dos situaciones simultáneas.</p>	<p>Capítulo III</p> <p>Presentación de Ana Ozores. Está preocupada por tener que hacer confesión general. Descripción de Ana preparándose para acostarse.</p> <p>Recuerdos de la infancia de Ana, episodio en la barca con Germán. Se imagina a Álvaro Mesía. Desea tener un hijo. Sufre un ataque de nervios.</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Situación 4. Habitación de Ana. Ana, Quintanar y Petra.</p> <p>Ana sufre un ataque de nervios, entra Quintanar con Petra. Ana le pide a Quintanar tener un hijo. La tranquilizan, se van todos a la cama y Ana se queda dormida.</p>	<p>Presentación de Víctor y Petra. Ana le pide tener un hijo. Por fin se queda dormida y Quintanar se marcha a su cuarto.</p>

<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Descripción de Víctor, sus costumbres, sus aficiones, sus sentimientos hacia Ana. Pensamientos de Ana antes de dormirse. Disposición a resistirse a Álvaro Mesía que hace dos años que la ronda.</p> <p>Víctor y <i>Frígilis</i> salen antes de amanecer a cazar.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo IV</p> <p>Historia de don Carlos Ozores. Infancia y relación de Ana con el aya doña Camila. Lecturas y aficiones. Primeros ataques de nervios.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo V</p> <p>Historia de las hermanas de Carlos, Anunciación y Águeda. Llegada de Ana a Vetusta. Historia de su adolescencia en Vetusta y cómo se casa con don Víctor Quintanar.</p>
<p>Situación 5. Casino.Camarero,Redondo, Orgaz, Paquito, Trabuco, Álvaro</p> <p>Los hombres comentan el cambio de confesor de Ana Ozores.</p> <p>Se cotillea sobre el Magistral.</p>	<p>Capítulo VI</p> <p>Descripción del Casino. Conversación sobre el cambio de confesor de Ana Ozores. Presentación de Pepe Ronzal, <i>Trabuco</i>.</p>
<p>Presentación de Ronzal.</p> <p>Salen todos del casino.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo VII</p> <p>Continuación de la escena del Casino con la llegada al corro de Pepe Ronzal. Presentación de Álvaro Mesía, Frutos Redondo y Paco Vegallana.</p> <p>Salida del Casino de Álvaro, Paco y Joaquín.</p> <p>Paseo por la calle. Conversación de Álvaro y Paco sobre Ana. Álvaro engaña a Paco haciéndole creer que está</p>



	enamorado. Descripción de las intenciones y sentimientos de Mesía
.....	Capítulo VIII  Descripción de la vida política de Vetusta. Presentación de la Marquesa. Tertulia de los Vegallana.
.....	Llegada de Paco y Mesía al palacio de los Vegallana. Presentación de Visitación. Coqueteo de Paco y Obdulia.
.....	Ana vuelve de la primera confesión por la calle con Petra. Cruce de saludos de Visitación y Mesía desde el balcón y Ana desde la calle.
Situación 6. Catedral. Ana, Fermín  Ana se confiesa con Fermín de Pas.	Capítulo IX  Ana recuerda en el paseo posterior a la confesión sus palabras y las del Magistral.
Situación 7. Calle. Ana, Petra.  Ana y Petra vuelven de la Catedral.  .....  Petra le dice que mientras Ana confesaba ella estuvo con su primo el molinero.	Capítulo IX  xxxxxxxxxxxxxx  Paseo de Ana y Petra tras la confesión.  Presentación de Petra que vuelve y le habla de su primo el molinero.
Situación 8. Calle. Ana, Petra, Álvaro y Paquito.  Ana y Petra se encuentran con Álvaro y Paquito, que las acompañan a casa.  Esa noche se representa <i>Don Juan Tenorio</i> y Álvaro intenta convencer a Ana para que asista al teatro.	Capítulo IX  Ana y Petra vuelven por las calles llenas de gente y se encuentran con Mesía y Paco. Paseo de Ana junto a Álvaro.  Capítulo XVI Llega Quintanar del Casino. Esa tarde hay una representación de <i>Don Juan Tenorio</i> . Ambos insisten en que vaya

<p>Finalmente Ana accede.</p> <p>.....</p>	<p>Ana. Ella cede y va.</p> <p>Descripción del edificio del teatro. Admiración y cuchicheos ante la presencia de Ana. Descripción de los palcos, los espectadores y de las costumbres teatrales de Vetusta.</p>
<p>Situación 9. Calle. Álvaro, Visitación.</p> <p>Visitación le cuenta a Álvaro cómo es Ana, le incita a tratar de seducirla.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo VIII</p> <p>Conversación de Visitación y Mesía sobre Ana.</p> <p>Relación Visitación-Mesía.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo X</p> <p>La Regenta finalmente no asiste al teatro. Sola en el Caserón se lamenta de su boda con Quintanar. Cae en el cepo de su marido. Baja a la huerta. Mesía cruza delante de la verja. Llega Quintanar del teatro y Ana tiene una crisis nerviosa. Víctor le dice que van a hacer “programa”, que tiene que entretenerse. Quintanar descubre el desorden en su despacho. Reflexiones de Petra sobre lo que va a ocurrir en esa casa.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo XI</p> <p>Presentación del Magistral. Fermín escribe a primera hora de la mañana en su casa. Descripción de los conocimientos de Fermín acerca de las miserias de Vetusta a través de la confesión. Presentación de Teresina. Llegada de Petra con una carta de Ana. Presentación de Paula Raíces. Discusión con Fermín sobre la pertinencia de la carta y el tono con que está escrita. Prevención de Paula sobre la maledicencia y envidia de la que es objeto. Le ordena dejarse de cartas y de</p>

	<p>confesiones extra. Le cuenta lo que se critica, que han arruinado a don Santos, que roban, sus amoríos, que las hijas de Carraspique se han metido a monjas por él, que una se está muriendo y que también es culpable de que no se case la de Páez. Sale el tema de la Brigadiera.</p>
.....	<p>Capítulo XII</p> <p>Presentación de la familia Carraspique. Escena con el médico don Robustiano, que anuncia que si no cambia de vida, la hija de Carraspique morirá. Fermín va al palacio del Obispo. Presentación de Camoirán. Escena con el párroco de provincias: mal humor y crueldad de Fermín. Descripción de sus tareas canónigo-burocráticas mezclando el gobierno eclesiástico con sus propios intereses y los de su madre. Descripción de la familia Páez y de Olvido, soltera por influencia del Magistral. Va a comer a casa de los Vegallana esperando encontrar a Ana.</p>
.....	<p>Capítulo XIII</p> <p>Comida en casa de la Marquesa. Escena del columpio. Mesía intenta liberarlo sin éxito. Fermín lo consigue con facilidad. Al final de la comida suben a los coches para ir al Vivero. Fermín los acompaña un rato y a su pesar les deja en El Espolón.</p>
.....	<p>Capítulo XIV</p> <p>Fermín va al palacio del Obispo que le dice que ha venido Teresina dos veces a preguntar por él. Fermín sale indignado. Decide no ir a su casa y volver al Espolón. Escena de los chiquillos en el paseo. Por fin cae la noche y ve venir los coches. Deduce que la Regenta va con Mesía. Pasa por la casa de la Marquesa y oye voces y risas. Ve dos bultos en un</p>

	<p>balcón y espera hasta saber si es Ana. Concluye que es Obdulia y se va a casa.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo XVI</p> <p>Otoño en Vetusta. Casa de Ana. Tarde de Todos los Santos. Desánimo y soledad. Punto de vista de Visitación, que observa cómo Ana resiste a Mesía aunque claramente le gusta. La Regenta sueña todas las noches con Álvaro. Descripción del estado de ánimo de Ana, de su miedo a la locura.</p> <p>Aparición a caballo de Mesía. Esa tarde se estrena el <i>Don Juan Tenorio</i> en el teatro. Quintanar y Mesía insisten en que Ana vaya. Finalmente cede y asiste al teatro.</p>
<p>.....</p> <p>Situación 10. Teatro. Orgaz, Trabuco, Redondo, Quintanar, Obdulia, Ana, Marquesa, Paquito, Álvaro</p> <p>Ana se emociona con el <i>Don Juan Tenorio</i> y en una especie de sueño-delirio confunde el actor que desempeña el papel de Don Juan con Álvaro Mesía.</p>	<p>Capítulo XVI</p> <p>Ana observa fascinada la obra de teatro.</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Situación 11. Teatro. Los mismos más Álvaro Mesía.</p> <p>Con la llegada en el entreacto de Álvaro Mesía, Ana decide irse con la Marquesa. Tras su partida, Obdulia confiesa a Mesía que nunca le olvidará.</p> <p>.....</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p> <p>Mesía ve el final de la obra junto a Ana Ozores.</p>

<p>Situación 12. Habitación de Ana. Ana y Petra.</p> <p>Ana duerme inquieta en su cama y sueña en voz alta mencionando a Álvaro. Se despierta del sueño y ve a Petra a los pies de su cama. Esta le cuenta que ha pasado mala noche y que soñaba a gritos. Le dice que en sueños llamaba a su marido. Le da una carta del Magistral. Fermín adelanta la confesión para las cinco de la tarde. Minutos más tarde aparece el Magistral en persona.</p>	<p>A la mañana siguiente Petra le dice a Ana que ha pasado mala noche. Le dice que gritaba dormida. Petra le da una carta del Magistral que la cita para esa tarde. Ana contesta con otra carta en la que se excusa por encontrarse mal. Tiene remordimientos.</p>
<p>Situación 13. Casa de Ana. Magistral y Petra. Continuación de la escena anterior. Mañana.</p> <p>Llega el Magistral. Fermín y Petra conversan mientras Ana se viste.</p>	<p>Capítulo XVII</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Situación 14. Parque del Caserón. Ana y Fermín.</p> <p>Conversación sobre cómo deberá confesar. Debe ir cuando las demás señoras. Le riñe por ir al teatro.</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>Fermín le sugiere a Ana reunirse con él en casa de doña Petronila Rianzares.</p>	<p>Al atardecer de ese día el Magistral va a ver a Ana a su casa. Fermín no quiere caer en el ridículo: en el día de Todos los Santos no se va al teatro.</p> <p>Le da indicaciones de cuándo ir a confesarse. Le dice que hablan mal de él por ir ella al teatro.</p> <p>Ana le cuenta todas sus emociones al ver al Tenorio pero no le habla de Mesía. Cae la noche en el parque y siguen hablando para curiosidad de Petra.</p> <p>El Magistral le aconseja a Ana oír más misas e ir a más sermones, debe visitar enfermos. Le hace un plan de vida devota y lecturas de santos.</p> <p>Fermín le sugiere que a partir de entonces se reúnan en casa de doña Petronila. Petra los observa disimular ante ella,</p>

	según su criterio. Decide colaborar para agradar a Fermín
<p>Situación 15. Parque del Caserón. Ana, <i>Frígilis</i> y Petra.</p> <p><i>Frígilis</i> encuentra el guante del Magistral y le pregunta a Petra por él. Esta le dice que es de su señora.</p> <p>.....</p>	<p>A la mañana siguiente <i>Frígilis</i> encuentra el guante morado del Magistral. Le pregunta a Petra de quién es y quién ha esparcido las semillas que tenía en un papel. Petra le dice que es de la señora.</p> <p>Petra guarda el guante.</p>
<b>SEGUNDA PARTE</b>	<b>Capítulos XV a XXVI</b>
<p>Situación 1. Casa de doña Paula y Fermín. Doña Paula, Teresina, Fermín.</p> <p>Doña Paula recrimina a Fermín haber estado todo el día sin noticias de su hijo. Fermín le cuenta que ha comido con los Marqueses de Vegallana. Doña Paula le reprocha haber ido allí por la Regenta, le dice que se va a perder, le recuerda el caso de la Brigadiera y le avisa de que todo Vetusta le ha visto pasear en coche. Fermín promete no echarlo todo a perder.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XV</p> <p>Fermín vuelve a casa y se encuentra a su madre muy enfadada. Discusión entre el Magistral y su madre. Historia de Paula Raíces. Fermín se encierra en su cuarto y se lamenta de ser un ingrato con su madre.</p> <p>En la planta de abajo doña Paula hace cuentas. Relato de los negocios de la madre. Aparición en la calle de Santos Barinaga borracho, que acusa a Fermín de ladrón. El sereno se lleva a Barinaga a su casa.</p>
<p>Situación 2. Calle. Visitación y Mesía.</p> <p>.....</p> <p>Mesía le explica a Visitación que no se atreve a seducir a Ana en el campo, en el Vivero. Le cuenta su plan de atacarla en su propia casa, haciéndose amigo de Quintanar.</p>	<p>Capítulo XVI</p> <p>Otoño en Vetusta.</p> <p>Reflexiones de Mesía sobre su estrategia para no echarlo todo a perder. Piensa sobre la inconveniencia de seducir a Ana en el campo. Decide que el ataque deberá ser en su casa.</p>

.....	<p>Capítulo XVIII</p> <p>Otoño tormentoso, tedio de lluvia en Vetusta. Descripción del carácter de Quintanar y de cómo a menudo cede y Ana no cumple el programa de salidas y entretenimientos. Relación <i>Frígilis</i>-Quintanar y sus salidas al campo.</p> <p>Costumbres en tiempos de lluvia, tertulia de Vegallana. Visitación va de casa en casa. Ana aborrece la lluvia y el lodo y no cumple el programa de Fermín. Mesía se siente derrotado por el Magistral. Este último tampoco está satisfecho. Una tarde el Magistral desde el campanario observa con el catalejo cómo Mesía, <i>Frígilis</i>, Ana y Quintanar salen a pasear al campo.</p>
<p>Situación 3. Habitación de Ana.</p> <p>Ana sola en su alcoba siente flaquear las fuerzas ante Mesía. Se flagela. Sale a buscar a su marido.</p>	<p>Capítulo XXIII</p> <p>Por la noche Ana va a la alcoba de Víctor para hablar con él. Lo ve ridículo, de pie en la cama diciendo versos. Vuelve a su cuarto. Desea que aparezca Álvaro de repente. Luego llora desesperada. En su cuarto, desnuda, se golpea con los zorros de sacudir el polvo.</p>
<p>Situación 4. Habitación de Quintanar</p> <p>Quintanar solo en su cuarto, en camión, declama versos de Calderón hasta que se queda dormido.</p>	<p>Capítulo XXIII</p> <p>Quintanar dice versos solo en su cuarto.</p>
<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XIX</p> <p>Ana cae enferma mucho tiempo. Cuando el médico dice que está mejor Quintanar empieza a dejarla sola. Ana recae de nuevo. Delira y sueña con agujeros viscosos e imágenes religiosas repugnantes.</p> <p>Salto atrás en el tiempo que describe el momento antes de la conversación de Fermín y Ana sobre la vida devota:</p>

<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Mesía se hace más amigo de Quintanar para estar cerca de Ana el mayor tiempo posible.</p> <p>Varios días observa Fermín desde el campanario las salidas al campo de Ana con Mesía, su marido y <i>Frigilis</i> y cómo abandona un libro santo en el parque.</p> <p>Fermín se indigna. Ella le promete cambiar de vida y le ofrece ir ese mismo día a casa de doña Petronila.</p> <p>Ana empieza a hacer intensa vida social y devota, en todas partes encuentra al Magistral y a Mesía. Ninguno está contento. Ella tampoco y cae enferma. Después de la recaída, cuando ve el libro de Santa Teresa y ya está recobrando la salud, empieza a leer a la santa.</p>
<p>Situación 5. Casino. Paquito, Pompeyo, <i>Trabuco</i>, Álvaro. Después Quintanar.</p> <p>Pompeyo no quiere seguir siendo miembro del Casino porque celebran los veinticinco años del papa Pío Nono. Álvaro le convence para que no se vaya porque le interesa para atacar al Magistral.</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XX</p> <p>Historia del ateo Pompeyo Guimarán. Amistad de Santos Barinaga y Guimarán. Barinaga se vuelve tan ateo como Guimarán y este último toma de Barinaga el odio por el Magistral.</p> <p>Doña Paula aguanta el alboroto nocturno de Barinaga y observa preocupada a su hijo.</p> <p>Tras la segunda recaída, Ana está cada vez más mística e inalcanzable. Mesía se desespera, siente envidia, celos y rabia hacia el Provisor.</p> <p>Junio. Para luchar contra el Magistral, vuelven a aceptar a Pompeyo Guimarán en el Casino. Comida de celebración de su vuelta.</p> <p>Mesía cuenta historias y lances amorosos para oírse a sí mismo viejas historias de triunfos. Critican al Magistral. Acaban al amanecer y convienen en cenar una vez al mes y atacar al Magistral.</p>



	<p>Doña Paula se entera de todo lo que se habló y del “Muera el magistral”. Se lo cuenta a su hijo que sale de casa sin decir nada.</p> <p>A mediados de julio Mesía se despide hasta finales de septiembre. Sale del Caserón desesperado y humillado ante la impasibilidad de la Regenta.</p>
<p>Situación 6. Casino. Álvaro y Paquito.</p> <p>A solas con Paquito, Álvaro le cuenta que sabe que el Magistral ve a Ana en casa de doña Petronila Rianzares. Paquito promete ayudar a su amigo para que seduzca a Ana. Afirma que don Víctor no se la merece, que sus tías la casaron a los diecisiete años para quitársela de encima.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Situación 7. Casino. Álvaro y Quintanar.</p> <p>Entra Quintanar. Le pide a Mesía que saque a Ana de paseo, que les visite. Para su disgusto ya solo viene a verlos el Magistral.</p> <p>Mesía le dice que van a organizar un baile de Carnaval en el Casino.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XXI</p> <p>Analepsis: convalecencia de Ana. En cuanto empieza el buen tiempo vienen pocas visitas y Quintanar vuelve a dejarla sola. Ana lee a escondidas a Santa Teresa de Jesús, que se ha convertido en su ídolo. Cuando está repuesta lo primero que hace es enviar una carta a Fermín.</p> <p>Teresina oculta a doña Paula las cartas que llegan de la Regenta. El Magistral se transforma al leerlas. Llega una carta de la Regenta, en la que le habla de su entrega a Santa Teresa y al amor a Dios. Largo verano de cartas y encuentros entre la Regenta y Fermín.</p>

<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>La madre le va avisando de las murmuraciones. Fermín no hace caso. Los Vegallana y amigos están asustados por el misticismo de Ana.</p> <p>El Magistral es cada día más feliz y Víctor está cada día más triste. Ana y Fermín se ven todos los días, en la Catedral, en los paseos, en casa de doña Petronila. Ana tiene la tentación a raya. Fermín desayuna feliz todas las mañanas compartiendo bizcocho con Teresina...</p>
<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XXII</p> <p>Acaba el verano y vuelven los ataques contra el Magistral. Santos Barinaga está enfermo de muerte. Rosa Carraspique fallece a causa de la tuberculosis en el convento. El poder del Magistral se tambalea. Mesía va muy de vez en cuando a ver a Ana. Ana y el Magistral pasan muchas horas en casa de doña Petronila.</p> <p>Fermín, encendido con la amistad de Ana, se desahoga con Teresina. Álvaro, Visitación, Moruelo, Foja etc. tratan de acabar con el Magistral. Muere Santos Barinaga fuera de la Iglesia. Se acusa en los corros a Fermín.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo XXIII</p> <p>Misa del Gallo en la Catedral. Al día siguiente, la Regenta va a la Catedral temprano y luego se encuentra con el Magistral en casa de doña Petronila. Fermín, muy alterado, le cuenta que por la noche pasaron por debajo de su balcón diciendo que Fermín era el rival de Mesía... Ana se escandaliza y promete hacer todo lo posible para salvar al mártir de Fermín.</p>

<p>.....</p> <p>Situación 8. Baile en el Casino. <i>Trabuco</i>, Paquito, Marquesa, Visitación, Ana, Quintanar, Álvaro.</p> <p>Ana baila con Mesía y se desmaya. Ana se va a casa con Víctor y Visitación.</p>	<p>Capítulo XXIV</p> <p>Conversación de Ana y Fermín sobre su obligación de ir al baile del Casino. Convienen en cómo será el traje y el escote.</p> <p>Lunes de Carnaval. La Regenta acude a la cena del Casino. Ana se desmaya bailando con Mesía.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo XXV</p> <p>Fermín se entera en la Catedral del desmayo de Ana. Sale de la iglesia.</p>
<p>Situación 9. Casa de Doña Paula. Doña Paula, Teresina.</p> <p>Doña paula está barriendo. Teresina anuncia que viene Petra con un recado para el Magistral. Sale.</p>	<p>En su casa doña Paula barre.</p>
<p>Situación 10. Casa de doña Paula. Paula, Petra.</p> <p>Entra Petra con un recado para Fermín.</p> <p>Doña Paula le dice que el puesto de Teresina va a quedar vacante. Que le dé el recado a ella.</p> <p>Petra le da a doña Paula el recado de Ana para Fermín. Además le cuenta que Ana se desmayó en el baile en brazos de Álvaro Mesía.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p> <p>Capítulo XXIX</p> <p>La noche de Navidad doña Paula le ofrece el puesto de Teresina a Petra. Ella acepta y vuelve a casa dispuesta a contarle todo al Provisor.</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Situación 11. Casa de doña Paula. Fermín, Paula.</p>	

<p>Sale Petra y entra Fermín. Desesperado le dice a su madre que es la única que le quiere. Su madre le da el recado que traía Petra y le cuenta lo del desmayo de Ana. Fermín ya lo sabía. Ella sale.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Situación 12. Habitación de Ana. Ana y Visitación.</p> <p>Ana echa de menos a Quintanar que se ha ido de caza. Está enferma con fiebre. Visitación critica a su marido y a <i>Frígilis</i>.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Situación 13. Habitación de Ana. Ana, Quintanar, Visitación.</p> <p>Llega Quintanar y echa a Visitación para estar a solas con su mujer.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Situación 14. Habitación de Ana. Ana y Quintanar.</p> <p>Quintanar se informa de cómo está su mujer pero lo que realmente le preocupa es que <i>Frígilis</i> se haya llevadouna perdiz que mató él.</p>	<p>Capítulo XIX</p> <p>En marzo Ana cae enferma. Quintanar llega tarde de cazar. Se enfada porque <i>Frígilis</i> se ha llevado la caza. Se queda con Ana hasta muy tarde.</p>
<p>Situación 15. Casa de doña Petronila. Doña Petronila, Fermín y Ana.</p> <p>Fermín le pide explicaciones a Ana de lo que pasó en el baile. Está desesperado. Ana se da cuenta de que el Magistral está enamorado de ella como hombre.</p>	<p>Capítulo XXV</p> <p>Fermín va a casa de doña Petronila a encontrarse con Ana. Descripción de la noche terrible que ha pasado. Fermín sale furioso. Ana no le sigue. Se da cuenta de que Fermín está enamorado de ella. Ana siente asco y vergüenza y sale de la casa.</p>
<p>Situación 16. Proscenio. Ana, Mesía, Fermín.</p> <p>En esta escena los tres personajes hablan en proscenio hacia el público. Álvaro reflexiona sobre dejar pasar la Cuaresma para seducir a Ana.</p>	<p>Capítulo XXV</p> <p>Mesía empieza a preparar la campaña amorosa. Se pone en forma, monta a caballo, no sale hasta tarde. Piensa esperar a la Pascua para atacar en</p>

<p>La Regenta lamenta haber herido al Magistral. Fermín sufre por la actitud de Ana, siente que la ha perdido para siempre.</p> <p>Ana decide volver con Fermín y subir al Calvario como penitente.</p>	<p>primavera. Ana vuelve a la iglesia aunque no a la Catedral. Se siente muy sola. Se arrepiente de haberse alejado del Magistral.</p> <p>En una misa decide sacrificarse por él, por el martirizado.</p>
<p>Situación 17. Casa de doña Paula. Fermín, Teresina, Paula.</p> <p>Fermín está enfermo. Viene Ronzal a verle y le anuncia que Pompeyo se está muriendo y que ha pedido confesarse con él. Salen Fermín y Ronzal a casa de Pompeyo.</p>	<p>Capítulo XXVI</p> <p>Pompeyo Guimarán está enfermo de muerte y quiere que le confiese el Magistral. Este va a salir y recibe carta de Ana que le pide perdón. Cambia el rumbo del coche y va a casa de la Regenta. Elipsis del encuentro con Ana. Llegada de Fermín a casa de Guimarán, a quien da la extremaunción.</p>
<p>Situación 18. Lugar sin definir. Probablemente casa de la Marquesa. Obdulia, Marquesa, Visitación, Petronila.</p> <p>Se comenta que Ana saldrá en la Procesión y el traje que vestirá. Entra Quintanar y le preguntan cómo permite que Ana salga de penitente.</p>	<p>Capítulo XXVI</p> <p>El Jueves Santo se comenta en casa de la Marquesa que Ana saldrá en la Procesión de Viernes Santo como penitente.</p>
<p>Situación 19. Mismo sitio. Los anteriores más Quintanar y Álvaro.</p> <p>La Marquesa pregunta a Quintanar cómo ha dejado que Ana desfile en la Procesión.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Situación 20. Procesión de Viernes Santo. Doña Paula, Teresina, Petra, don Frutos Redondo, Orgaz, Paquito, <i>Trabuco</i>, Quintanar, Álvaro, Magistral, Bismarck, Celedonio, monaguillos, Marquesa de Vegallana, Obdulia y Visitación.</p>	<p>Capítulo XXVI</p>

<p>En los palcos, la Marquesa, Obdulia, Visitación, Quintanar y Álvaro comentan la visión de Ana desfilando. Quintanar pide a Álvaro que seduzca a su mujer, si es necesario, antes de verla en manos del fanatismo religioso. Álvaro le promete ayuda.</p>	<p>Quintanar, desesperado, asiste junto a Mesía a la Procesión de Viernes Santo. Le pide que le busque un amante antes que el fanatismo.</p>
<p><b>EPÍLOGO</b></p>	<p><b>Capítulos XXVII a XXX</b></p>
<p>Situación 1. Vivero. Ana, Quintanar, Petra.</p> <p>Ana escribe en su diario. Se han retirado al Vivero para recuperarse de la enfermedad en que cayó después de la Procesión. Le parece ridículo haberlo hecho. Se siente prostituida por salir con los pies desnudos y exponerse de esa manera. Habla de su fiebre tras la Procesión y del terrora volverse loca. Cuenta que el aire del campo lo ha reparado todo. Hoy vendrán a verlos los Marqueses de Vegallana, Visitación, Obdulia, Paquito, Orgaz, Mesía y el Magistral. Petra tiene una cesta con cerezas para Álvaro. Ana, sin ser vista, besa y muerde una de las cerezas. Sale.</p>	<p>Capítulo XXVII</p> <p>Ana se recupera con Quintanar en el Vivero. Es feliz, disfruta con todo y escribe brevemente a Fermín. Escribe en su diario sobre la crisis tras la Procesión. De nuevo creyó volverse loca. Recuperada, Ana ya no siente lástima por el Magistral. Tampoco siente una gran fe pero confiesa con regularidad para no incurrir de nuevo en remordimientos que le lleven a hacer grandes gestos. Escena de la cesta de cerezas para Mesía. Ana muerde una.</p>
<p>Situación 2. Vivero. Fermín y Petra.</p> <p>Fermín llega al Vivero y Petra le anuncia que todos se han ido a la romería de San Pedro.</p> <p>Petra y el Magistral se van a una cabaña a hablar.</p> <p>.....</p>	<p>Romería de San Pedro. Cuando Fermín llega al Vivero están todos fuera. Fermín conversa con Petra que le cuenta lo bien que está Ana.</p> <p>Petra y Fermín van hacia la iglesia por el bosque. Oyen las gaitas. La misa ha terminado. Petra le habla de una cabaña para descansar. Hablan. Comida en el Vivero. Se dividen los comensales y a Fermín le toca con don Víctor y otros caballeros. Cae una tormenta. Ana y Mesía han salido al bosque y llueve a cantaros.</p>

<p>Situación 3. Camino hacia el Vivero. Obdulia, Marquesa de Vegallana, Visitación, Paquito, Quintanar.</p> <p>Entran Obdulia, la Marquesa, Visitación, Paquito, Quintanar. Empieza a llover y todos se dirigen a la casa. Quintanar y Fermín se van a la cabaña del bosque a buscar a Ana y Mesía.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Situación 4. Camino de vuelta al Vivero. Fermín y Quintanar.</p> <p>Aparecen Quintanar y Fermín empapados. Quintanar le dice que ha encontrado una liga de su mujer que ya no usa en la cabaña. Desde la casa les llaman, hace rato que llegaron Ana y Mesía. Fermín sale indignado rumbo a Vetusta. Quintanar entra en la casa enfadado con Petra por el asunto de la liga.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XXVIII</p> <p>Empeño de Fermín en ir a buscarlos. Búsqueda por el bosque. Víctor encuentra la liga de Petra en la cabaña.</p> <p>Verano en el Vivero y luego en la costa. Visitas constantes de Mesía, que le habla abiertamente de amor platónico. Ana se deja seducir.</p>
<p>Situación 5. Proscenio. Ana y Álvaro. Probablemente balcón del Vivero.</p> <p>Álvaro se declara a Ana.</p> <p>Visitación entra corriendo por el fondo y Ana va hacia ella. Ana y Visitación salen juntas. Álvaro se queda pensativo. Ana vuelve y se besan apasionadamente. La Regenta se entrega y le pide fidelidad y amor a Álvaro para siempre.</p>	<p>Noviembre, veranillo de San Martín. Última excursión al Vivero. Por la noche, en la casa de los Marqueses, después de la cena, Ana cae en brazos de Mesía.</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Situación 6. Vivero. Petra, Quintanar.</p> <p>Ana y Mesía se han marchado</p>	<p>Capítulo XXIX</p> <p>Navidad. Víctor teme que Petra cuente</p>

<p>observados por Petra. Entra Quintanar que le pide explicaciones a Petra por la liga. Ella no se las da.</p> <p>Quintanar la despide y se marcha.</p> <p>.....</p>	<p>sus breves escarceos a Ana. Está impertinente, trabaja poco y está altiva con su mujer.</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p> <p>Mesía sugiere echarla y se ofrece a hacerlo él. Álvaro tiene relaciones con Petra para mantenerla callada pero le cansa y le agota las fuerzas.</p>
<p>Situación 7. Habitación de Ana. Ana y Mesía. Petra en proscenio.</p> <p>Al fondo Ana y Mesía en la cama. Álvaro se viste. Petra habla al público y dice lo que cree que se estarán diciendo los amantes. Cuenta que Mesía también es su amante aunque sabe que lo hace para pagarle su silencio. Ana desaparece al fondo.</p>	<p>Petra domina la situación y su objetivo es servir en casa del Magistral para acabar casada y señora. Actúa como espía de Mesía y por ahora solo le es fiel a él.</p>
<p>Situación 8. Casa Ana. Proscenio. Álvaro y Petra.</p> <p>Álvaro avanza hasta Petra a quien besa en el cuello y abraza. Le pide que deje la casa de los Quintanar porque Víctor está enfadado por la liga que encontró en la cabaña del bosque. Le ofrece colocarse en la fonda donde él vive porque en casa de los Quintanar ya no la necesita. Petra le dice que quiere irse pero no a la fonda, que se irá donde ella quiera. Álvaro se marcha. Petra queda en escena y finge llorar.</p>	<p>Mesía despide a Petra y le ofrece trabajo en la fonda. La criada lo rechaza.</p>
<p>Situación 9. Casa de doña Paula. Petra, Fermín.</p> <p>Petra en casa de doña Paula. Está asustada y llorosa. Petra le cuenta a Fermín que Álvaro salta cada noche a la huerta de los Ozores y que trepa a la habitación de Ana. Fermín sale furioso.</p>	<p>Al día siguiente va a hablar con el Magistral y le cuenta llorando las relaciones de Ana y Mesía.</p>



.....	Fermín y Petra urden cómo hacer para que Víctor se entere de todo.
<p>Situación 10. Casa de doña Paula. Petra, Paula.</p> <p>Doña Paula acuerda con Petra que entre a servir en su casa. Le manda adelantar el reloj para que Quintanar descubra a Mesía saltando por el balcón.</p>	xxxxxxxxxxxxx
<p>Situación 11. Parque del Caserón. Quintanar.</p> <p>Quintanar ha visto a Mesía salir de la alcoba de Ana. No sabe qué hacer.</p>	El despertador de Víctor suena una hora antes y sale al parque, donde ve salir a Mesía por el balcón. Llega <i>Frígilis</i> y se van a cazar. Al final del día Quintanar se echa a llorar y pide ayuda a <i>Frígilis</i> .
<p>Situación 12. Parque del Caserón. Quintanar, <i>Frígilis</i>.</p> <p>Llega <i>Frígilis</i>. Le cuenta que Ana y Mesía son amantes. <i>Frígilis</i> le habla de la delicada salud de su mujer y que un susto podría matarla. Le dice que hablará con Mesía para que se vaya. De este modo, Ana se dará cuenta de quién es y volverá con su marido. Sale.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XXX</p> <p>Quintanar le cuenta todo a su amigo. <i>Frígilis</i> le tranquiliza y quedan en que él hará marcharse a Mesía. Ana, al ver su cobardía, le olvidará. No deben dar un disgusto grande a la Regenta, podría morir.</p> <p>Al final del día, cuando Víctor acaba de llegar a su casa, recibe la visita de Fermín. Este ha pasado el día furioso, escribiendo cartas a Ana que luego ha roto, desea subir a la alcoba y matarla con sus propias manos. Se contiene.</p>
<p>Situación 13. Casa de Ana. Quintanar, Fermín.</p> <p>El Magistral le da a entender a Quintanar que Petra le ha contado todo y que ya se rumorea en Vetusta su deshonor. Sale.</p>	Fermín le dice a Quintanar que sabe, a través de Petra, lo que ocurre en su casa. Quintanar teme que todo Vetusta se entere. Fermín aprovecha este miedo para

.....	<p>decirle que hace tiempo que se murmuraba de Mesía y Ana.</p> <p>Fermín recomienda falsamente el perdón a un Quintanar cada vez más encendido.</p>
<p>Situación 14. Casa de Ana. Quintanar, Ana.</p> <p>Ana se siente muy feliz.</p> <p>Ana pregunta quién ha estado en la casa. Quintanar le responde nervioso que ha sido Fermín. Sale.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p> <p>Ana pregunta quién ha estado en casa. Quintanar le dice que Fermín. Se va cada uno a su cuarto.</p>
<p>Situación 15. Lugar no definido. Ana en proscenio. Al fondo, en siluetas, Quintanar y Mesía.</p> <p>Ana baila, diciendo para sí que se aman y “soy feliz”.</p> <p>La “Voz del Autor” narra cómo se desarrolla el duelo. Dos siluetas ilustran a los hombres batiéndose. Quintanar cae al suelo. Ana en primer término esconde la cara entre sus manos.</p> <p>.....</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p> <p>Víctor manda dos padrinos a Mesía que ya estaba haciendo la maleta para marcharse. Víctor falla el tiro y Álvaro lo mata.</p> <p>Ana lucha entre la vida y la muerte tras el lance. <i>Frígilis</i> la cuida.</p>
<p>Situación 16. Paseo. <i>Trabuco</i>, Visitación, Marquesa, Paquito, Obdulia, Orgaz, Redondo.</p> <p>Todos comentan la cobardía de Mesía que ha huido a Madrid. Están de acuerdo en que hay que hacerle el vacío a Ana por adúltera.</p>	<p>La sociedad vetustense da la espalda a Ana.</p>
<p>Situación 17. Confesionario. Fermín, Celedonio.</p> <p>Celedonio le confiesa al Magistral su</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>

pasión por Ana Ozores. Fermín le manda salir sin darle la absolución.	
<p>Situación 18. Catedral. Fermín, Celedonio, Ana.</p> <p>Celedonio se cruza con la Regenta que se acerca al confesionario de Fermín. Este le sale al paso amenazador. Ana se desmaya. Fermín sale.</p>	<p>Una tarde de octubre la Regenta sale a pasear, va a la Catedral y se acerca al confesionario. Fermín le sale al paso amenazador. La Regenta se desmaya.</p>
<p>Situación 19. Catedral. Celedonio, Ana.</p> <p>Celedonio se acerca a Ana que yace en el suelo, la toma en brazos y la besa en los labios. Ana le rechaza llorando amargamente. La “Voz del autor” dice las últimas líneas de la novela.</p> <p>Sonido de órgano y telón.</p>	<p>Celedonio da un beso a la Regenta. Ana vuelve a la vida con la sensación de haber sentido sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo.</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p>

En los siguientes apartados se especificarán en detalle los cambios realizados respecto a la novela que pueden observarse en esta sinopsis comparativa.

#### 1.1.4 Análisis de los procedimientos de adaptación

##### Enunciación y punto de vista.

La enunciación y el punto de vista es un tema complejo en el que no voy a profundizar en relación con la adaptación de Custodio y me limitaré a analizar brevemente la figura del narrador que el autor incluye en su texto teatral. Más adelante volveré en profundidad sobre este tema en el análisis de la adaptación teatral objeto de esta tesis.

Uno de los elementos más importantes que diferencian la novela del teatro es el narrador: este es inherente a la novela y no al texto dramático. Bobes afirma que, mientras que en la novela el narrador cuenta, dispone, distribuye y reflexiona sobre su materia y sobre su lenguaje, en el texto dramático son los personajes los que hablan directamente al espectador (Bobes Naves, 1987:16-17).

En esta adaptación teatral aparece un narrador omnisciente, un personaje llamado “Voz del autor”. La función de este personaje es la de un narrador que utiliza la tercera persona para presentar personajes o narrar hechos que anteceden o preceden a la situación presente. Los textos de este narrador omnisciente son, en parte, tomados literalmente de la novela, como por ejemplo: “La heroica ciudad dormía la siesta...” (Alas *Clarín*, 1976:71); o el final de la novela: “Ana volvió a la

vida rasgando las tinieblas de un delirio...”(1976:909). Otras intervenciones del narrador no están tomadas de la obra clariniana, sino que son un resumen de diversos textos: “Doña Paula Raíces, ahora una mujer rica, era la hija...”(Custodio, 1983:39).

El personaje de la “Voz del autor” no aparece constantemente, ni guarda una lógica estructural. Hay más intervenciones de este narrador en la primera parte y algo menos en la segunda parte y epílogo. Así, este narrador introduce la primera (Custodio, 1983:17) y la segunda parte de la obra teatral (1983:39) pero no el epílogo. En ocasiones aparece en medio del texto dramático y relata cosas ocurridas fuera de la escena ampliando información sobre personajes o hechos (1983:18), (1983:58), o da información no incluida en los diálogos (1983:19), (1983:39).

Así, se produce un efecto extraño cada vez que este personaje habla y nos remite a la novela. Custodio no ha desarrollado la idea de que toda la obra teatral sea un relato de este personaje, sino que ha trasladado ocasionalmente la figura del narrador literario a la obra dramática sin adaptarlo realmente al formato teatral.

El autor al que se refiere Custodio en la expresión “Voz del autor” es probablemente Leopoldo Alas *Clarín*. Parece que el adaptador confunde el narrador y el autor de *La Regenta*. Quizá hubiera quedado más clara la función de esta voz en *off* si la hubiera llamado simplemente “Narrador”.

Transformaciones en la estructura temporal:

El tiempo dramático

Como afirma María del Carmen Bobes en su *Teoría general de la novela*:

La primera parte de *La Regenta* que abarca los capítulos I a XV, se extiende temporalmente a tres días, de los que se siguen dos tardes y un día completo. El tiempo cronológicamente mostrado es corto frente al tiempo cronológico narrado (unos veintisiete años). La segunda parte de la novela que abarca los quince últimos capítulos, recoge la historia propiamente dicha, que se prefigura en el capítulo decimosexto sobre la representación de Tenorio, punto por punto y personaje por personaje. (...) Los tres años de la segunda parte van desgranándose en los capítulos por medio de cortes que dejan tiempos en blanco, de los que luego se da un resumen en visión panorámica y que presentan escenas en presente<sup>13</sup>.

La obra dramática de Custodio reconstruye la cronología de los hechos sin dar saltos en el tiempo, como sí hace *Clarín*, de modo que se producen constantes cambios en el orden de la novela. Un ejemplo de ello es la confesión de Ana Ozores. Durante varios capítulos se alude a la confesión y Ana recuerda distintos momentos de la misma. *Clarín* no muestra en ningún momento la confesión cronológicamente ordenada, ni es una escena concreta de la novela. En la adaptación el

---

<sup>13</sup> Bobes Naves, 1993:170

autor hace una reconstrucción de la confesión que no existe como tal. Así, un asunto al que *Clarín* dedica varios capítulos y varios puntos de vista, Custodio lo reduce a una situación que apenas dura media página del texto teatral. Es evidente la simplificación a la que el adaptador teatral debe someter el texto de *Clarín*.

Las dos partes y el epílogo de la obra de Custodio no se ajustan a la división temporal de la novela. Custodio no especifica el tiempo transcurrido. Parece que la obra comienza por la mañana con el repicar de campanas en la torre de la Catedral. Por la noche (se supone que de ese día) Ana reflexiona sobre la confesión que hará al día siguiente. Tras la confesión se hace de noche y va al teatro, que sería el final del segundo día. A la mañana siguiente, Ana recibe al Magistral. Al final de esa escena acaba el tercer día (hay una incongruencia temporal que más adelante señalaré). A la mañana siguiente (cuarto día) *Frígilis* encuentra el guante del Magistral y acaba la primera parte. De modo que, en esta primera parte, parece que transcurren cuatro días. La segunda parte comienza con doña Paula y el Magistral después de la comida en casa de los Vegallana, que ha sucedido días más tarde, aunque no se especifica cuántos. Al haber caído el telón entre las dos partes, se presupone un salto de tiempo. Por la conversación de Visitación y Mesía de la siguiente situación, se sobreentiende que han transcurrido un número indeterminado de días (quizá meses) y que Álvaro no avanza en su conquista. Ese mismo día Ana se acuesta y se flagela. La siguiente situación transcurre en el Casino sin especificación de paso de tiempo concreto. Esta situación encadena con la cena del Casino, lo que implica una elipsis de tiempo indefinido. De nuevo, sin definición de tiempo, hay una situación en la que Ana está enferma esperando a que llegue Quintanar. Inmediatamente después de esa escena, podría ser al día siguiente, Ana se confiesa con Fermín en casa de doña Petronila. Tras otra elipsis de tiempo, la Regenta sale en la Procesión de Semana Santa y se acaba la segunda parte. De algún modo, queda claro que ha pasado más de cuatro días consecutivos pero no hay referencia alguna a los tres años que transcurren en la novela.

El epílogo comienza en el Vivero tiempo después (no se especifica cuánto) y parece que transcurre un solo día en el que vemos a Ana en el Vivero, la llegada de Fermín, la tormenta y Fermín y Quintanar buscando a Ana en el bosque. Por la noche de ese día Ana es seducida por Mesía. En una cadena de situaciones con Petra como eje, se llega al duelo sin que haya referencia temporal alguna. La última situación es introducida por la “Voz del autor”, que relata que Ana estuvo un mes entre la vida y la muerte. Como puede verse, en total ha transcurrido una cantidad de tiempo indefinida.

#### Uso del tiempo presente y pasado

Uno de los mayores retos al realizar la adaptación teatral de una novela es la diferencia del tratamiento del tiempo en una y otra. El drama escenifica siempre en presente mientras que la

novela tiene posibilidades de narrar en presente y en pasado y de escenificar en presente, e incluso puede anular el tiempo cuando describe o se refiere a actividades interiores (Bobes Naves, 1985:149). El tiempo de la novela se organiza en unos límites y en unas formas que no tienen por qué ser las escénicas.

*La Regenta* realiza su discurso en un presente sucesivo desde los veintisiete años de Ana hasta los treinta. El narrador recuerda el pasado de la protagonista en varios capítulos de la primera parte y se mueve desde el presente al pasado resumiendo o ampliando, según cree conveniente (Bobes Naves, 1993:170).

El tiempo dramático de la adaptación de Custodio es el presente. Sin especificación del tiempo transcurrido, una serie de situaciones nos cuentan el argumento de la novela en orden cronológico, que se inicia, como esta, en la torre de la Catedral.

La novela accede al pasado a través de varios caminos; el texto dramático solamente puede incluirlo en la palabra presente del diálogo, porque si lo escenifica, lo hace presente (Bobes Naves, 1993:220), de ahí la necesidad de Custodio de transformar la novela en una obra dramática de acción, una obra que admite una segmentación narratológica y que se desarrolla en secuencias que tienen un orden cronológico progresivo, siguiendo un esquema causal.

Ante la dificultad de narrar el pasado de Ana y otros personajes en el diálogo, Custodio recurre a una figura eminentemente narrativa, como es el narrador omnisciente, la “Voz del autor”. Sin embargo, como afirma María del Carmen Bobes, el drama es un género que se construye sin narrador, y por tanto no puede establecer en su discurso relaciones entre el tiempo del narrador y el tiempo del personaje (1993:218,219). La presencia de la “Voz del autor”, efectivamente, parece una falta de recursos dramáticos por parte del adaptador y una forma de no haber dado el salto definitivo y haber creado una obra dramática con todas sus consecuencias, incluyendo en el diálogo las referencias al pasado.

Por otro lado, *Clarín* a menudo deja una parte del discurso en blanco mientras sigue a un personaje para luego volver a aquel que dejó fuera del campo de visión. Bobes analiza esta técnica clariniana y pone como ejemplo la confesión de Ana. En un principio, la confesión está en blanco en el discurso y la acción de Ana está latente mientras que el discurso lo ocupan Mesía y Paco, que se dirigen al palacio de los Vegallana. Desde allí ven pasar a la Regenta, que vuelve de la Catedral. La simultaneidad del tiempo de Mesía y Ana se expresa ocupando el primer plano Álvaro y quedando latente Ana. Cuando Ana pasa por la calle cambia el plano, Mesía queda latente y Ana ocupa el primer plano. A la vuelta del paseo, se cruzan de nuevo los tiempos de los personajes cuando se encuentran en la calle. El discurso sigue luego con Ana en el Caserón y Mesía queda latente. Más tarde hay una nueva interferencia entre los tiempos de los dos personajes en la escena nocturna del parque (Bobes Naves, 1985:154)

A diferencia de la novela, el teatro puede mostrar dos escenas simultáneas. A pesar de ello, Custodio no utiliza este recurso, sino que simplifica enormemente este mismo pasaje y lo ordena cronológicamente: Ana sale de la Catedral, va a pasear (se omite el encuentro con Mesía en el balcón del palacio de Vegallana) y a la vuelta se encuentra en la calle con Paco y Mesía, con quienes pasea de vuelta a su casa. Todo ocurre necesariamente en presente y no hay cambio de punto de vista. La distancia que Ana trata de tomar respecto de Mesía, la presencia del otro en los pensamientos de ambos y el inevitable encuentro una y otra vez que concluye con la escena de la verja, se pierde completamente en la versión de Custodio.

Por otro lado, se observan en el texto de Custodio incongruencias en el tratamiento del tiempo. En la primera parte de la adaptación, en la situación 12, Ana despierta tarde por la mañana. Petra le anuncia que viene el Provisor de visita. Ambos van al parque a charlar y al final de la situación es tarde, anochece y el Magistral se marcha, olvidando un guante. Custodio ha mezclado dos escenas, una en la que el Magistral va a ver a Ana por la mañana (cuando va a dar la extremaunción a Guimarán) y otra por la tarde (al día siguiente de su presencia en el teatro). El resultado es una escena que según el texto dura todo el día y en la que realmente no pueden pasar más de dos horas.

En otro pasaje Custodio invierte la cronología de los hechos de la novela. En *La Regenta* de Clarín, en el capítulo XXIII, Ana va a buscar a Quintanar a su alcoba para hablar con él. Víctor está recitando versos, de manera que Ana vuelve a su cama y siente un fuerte deseo hacia Mesía. Finalmente, y como autocastigo, se golpea a sí misma. Custodio invierte la situación: Ana desea a Álvaro, se golpea y va a buscar consuelo en su marido, que recita versos. En la novela hay un orden causal: marido ajeno en su mundo de versos-deseo de un amante en condiciones-autocastigo. En la adaptación se pierde el matiz de ser Quintanar, entre otras causas, el desencadenante de la frustración de Ana.

En ocasiones, hay un uso acertado de las posibilidades que ofrece el tiempo escénico: en el epílogo, hay una serie de elipsis temporales: situaciones 6, 7, 8, 9 y 10 que no suponen una incongruencia sino un recurso teatral acertado. Las situaciones 6,7,8 y 9 van cambiando pero siempre manteniendo un personaje en escena: Petra. Cambian los espacios escénicos (alcoba de Ana, casa de Ana, casa de Fermín) y los personajes que dialogan con ella (Quintanar, Mesía, Paula, Fermín) de forma ágil y muy efectiva.

#### Tratamiento del espacio escénico

Al carecer de material gráfico de la obra no se puede hacer un análisis del espacio escenográfico, más allá del que se deduce por las acotaciones.

El texto del que se dispone es el que se imprimió en 1983, es decir, antes de su estreno en 1984. Resulta evidente que las acotaciones del Texto Espectacular debieron sufrir cambios y, seguramente, hubo en parte otras resoluciones escénicas, como sucede con toda obra teatral al proceder a su puesta en escena. Sin embargo, al ser este el texto del que se dispone, seguiré las numerosas acotaciones para realizar un breve análisis de la puesta en escena.

Como afirma María del Carmen Bobes, uno de los mayores retos a la hora de pasar del lenguaje narrativo al lenguaje escénico, es que los espacios del texto dramático están virtualmente limitados por el espacio real del escenario. Frente a estas limitaciones, el relato utiliza espacios imaginarios sin limitación alguna: los movimientos en el espacio, los cambios dentro de un mismo ámbito, el paso de un espacio real a un espacio psicológico, fantástico, etc., son posibles en el relato y en el cine (1987:238).

Custodio resuelve este reto situando espacialmente cada escena con ayuda de diversos elementos de *atrezzo* que salen y entran de escena. Según se especifica en la ficha técnica del estreno, no existe un diseño de espacio escénico concreto, sino que se indica quién ha realizado los elementos escenográficos. Atendiendo a las acotaciones del Texto Espectacular, parece que el escenario vacío fue el espacio escénico, aparentemente sin decorados, al que se le fueron añadiendo o quitando elementos escenográficos que significarían los siguientes espacios:

- Confesionario: Catedral
- Cama: alcoba de Ana
- Mesas y sillas: Casino
- Escenario vacío: calle
- Palcos del teatro donde tiene lugar la representación: teatro
- Banco: parque del Caserón
- Mesa de comedor: casa de doña Paula
- Cama: habitación de Quintanar
- Sin indicación: casa de doña Petronila
- Sin indicación: palacio de los Vegallana
- Sin indicación: parque del Vivero

De este modo, Custodio sitúa la acción en la habitación de Ana cuando aparece su cama o sabemos que están en la Catedral cuando aparece el confesionario de Fermín.

Estos elementos escenográficos no tienen ninguna descripción física. Al contrario que *Clarín*, los objetos parecen meramente funcionales, necesarios para establecer un cambio de lugar. Según el Texto Espectacular no parece que haya habido un trabajo de desarrollo de diseño de escenografía. En caso contrario, en las acotaciones aparecería cualquier detalle descriptivo de los muebles, la luz, etc.



Lo más interesante escenográficamente, puesto que utiliza la especificidad del lenguaje teatral, es cuando el autor parece renunciar a ilustrar el espacio con objetos concretos y sitúa la acción en un lugar indefinido con uno o varios personajes hablando al público en prosenio.

Una vez más, al hablar del espacio en el teatro, Bobes incide sobre la necesaria exclusión del narrador. Según ella, el texto dramático, concebido para ser representado en un espacio limitado y en un tiempo presente, exige la desaparición total del narrador y no puede estructurarse como la superposición de dos tiempos, dos espacios, dos modos de hablar o dos modos de ver las cosas (1987: 240). De ahí la extrañeza que produce el personaje de la “Voz del autor” en la adaptación teatral de Custodio, ya que el autor reflexiona sobre el texto en el mismo texto. En vez de presentarse solos al levantarse el telón, los personajes son introducidos por un narrador que les da espacio y tiempo. Custodio no ha sabido atenerse al espacio y tiempo únicos que son parte intrínseca de la obra teatral.

Por otro lado, *Clarín* hace unas descripciones del espacio en las que utiliza todos los sentidos (vista, oído, olfato y tacto). Un ejemplo de ello es la percepción del espacio en la escena del banquete: las luces, los colores, las sedas, los cuerpos... A diferencia de la novela, en el teatro se pierden el sentido del tacto y el olfato, quedando la percepción reducida a los sentidos de la vista y el oído. Custodio no explota la capacidad de transmitir información de los efectos sonoros, sea música o cualquier otro sonido. Según las acotaciones del texto de Custodio solo hay, en toda la obra, dos efectos sonoros: la música en la cena del Casino y el órgano final en la Catedral. Todas las demás escenas se ubican espacialmente a través de la vista. Los distintos lugares se adscriben a diferentes personajes. De este modo, la torre de la Catedral y el confesionario son el espacio de Fermín, la alcoba de Ana su espacio, etc. Observando la relación de lugares en los que se desarrolla la adaptación, puede comprobarse la escasez de espacios propios para Fermín, y la abundancia de espacios no personales para los protagonistas: Casa de Petronila, parque del Caserón, Vivero, palacio de los Vegallana, teatro, calle, Casino.

Tratamiento del texto de la novela

Supresiones:

Hay muchas, algo inevitable y necesario al realizar una adaptación teatral. Algunos ejemplos de supresiones son:

De personajes:

De los más de cien personajes que describe Clarín, Custodio ha hecho una reducción a veinticuatro más la “Voz del autor”, es decir, hay una reducción de más de setenta personajes. Hay algunos significativos que no aparecen en la adaptación teatral como don Santos Barinaga. Este personaje nos da información sobre la avaricia de doña Paula y Fermín y sus consecuencias: la ruina

y muerte de este comerciante. Otros personajes omitidos e importantes para entender al personaje de Fermín de Pas son los miembros de la familia Carraspique, que pierden a su hija Rosa, enferma de tuberculosis en el convento al que ha ido por influencia de Fermín. Dentro de esta línea estaría también el párroco de Contracayes, acusado de seducir fieles en el confesonario. Fermín de Pas trata con dureza al clérigo, mostrando así una faceta más de su personalidad.

#### De capítulos completos:

Se suprimen varios capítulos muy descriptivos y carentes de acción dramática como son: capítulo II (descripción de personajes pertenecientes a la Catedral), capítulo IV (historia de Carlos Ozores), capítulo V (historia de las hermanas de Carlos), capítulo VIII (vida política de Vetusta), capítulo X (la Regenta cae en el cepo de Quintanar), capítulo XI (presentación del Magistral), capítulo XII (presentación de los Carraspique, los Páez y el Obispo), capítulo XIII (comida en casa de los Vegallana), capítulo XIV (Fermín en El Espolón), capítulo XVIII (otoño en Vetusta), capítulo XXI (verano en Vetusta), capítulo XXII (muerte de Santos Barinaga y Rosa Carraspique), capítulo XXIII (Misa del Gallo en la Catedral).

#### De situaciones:

Hay numerosas situaciones excluidas en la adaptación teatral, como la presentación de don Saturnino Bermúdez en el capítulo I haciendo la visita guiada a la Catedral con Obdulia Fandiño y la pareja de Palomares. Otros ejemplos de situaciones excluidas son la llegada de Álvaro Mesía y Paco Vegallana a su casa, la presentación de Visitación y el coqueteo de Paco y Obdulia en el capítulo VIII de la novela.

No aparece en la obra teatral la vuelta de Ana tras su primera confesión por la calle con Petra y el cruce de saludos con Mesía desde el balcón (capítulo VIII). Tampoco la aparición a caballo de Álvaro en el capítulo XVI. Otra situación relevante que no aparece en la obra teatral sería el relato de Ana al Magistral, donde le cuenta todas sus emociones al ver al Tenorio, cómo se excitó y acabó conectándolo todo con Dios y su omisión de la presencia de Mesía (capítulo XVII).

#### Compresiones:

El Texto Literario<sup>14</sup> de la obra dramática está necesariamente lleno de compresiones en las que se reduce el texto original de la novela. Algunos ejemplos de ello son:

Primera parte, situación 6. En la Catedral, Ana se confiesa con Fermín de Pas. En la novela, esta confesión aparece a retazos (capítulo IX: Ana recuerda en el paseo posterior a la confesión, sus palabras y las del Magistral; capítulo XI: Fermín a solas en su alcoba trata de escribir un discurso pero es asaltado continuamente por recuerdos de sus palabras y las de Ana durante la confesión).

---

<sup>14</sup> Bobes Naves, 1987:12

Segunda parte, situación 8. El baile en el Casino que ocupa gran parte del capítulo XXIV se reduce a una situación breve en el texto de la adaptación.

Traslaciones:

-De espacios:

Primera parte, situación 9. Visitación le cuenta a Mesía cómo es Ana, le incita a tratar de seducirla. En la novela esta conversación tiene lugar en el balcón de la casa de los Vegallana cuando la Regenta y Petra vuelven de la Catedral tras la confesión en el capítulo VIII.

-De acciones:

Primera parte, Situación 8. Ana y Petra vienen de pasear tras la confesión y se encuentran con Álvaro y Paquito, que les acompañan a casa. Esa noche se representa *Don Juan Tenorio* y Álvaro intenta convencer a Ana para que asista al teatro. Finalmente ella accede. En la novela esta conversación tiene lugar en el capítulo X, se representa *La vida es sueño* y Ana no va al teatro. Custodio ha mezclado el comienzo de esta situación con otra que tiene lugar en el capítulo XVI, en el que la protagonista asiste a la función de *Don Juan Tenorio*.

Transformaciones:

De narraciones en diálogos.

Segunda parte, situación 2. Mesía le explica a Visitación que no se atreve a seducir a Ana en el Vivero, en la casa de los Vegallana. Le cuenta su plan de tratar de seducirla en su propia casa, haciéndose amigo de Quintanar. En la novela no existe esta conversación sino que es una narración de los pensamientos de Mesía en el capítulo XVI.

Epílogo, situación 5. Es notorio el desarrollo del diálogo en el momento en que Ana cae en brazos de Mesía. Custodio describe una situación en la que Álvaro se declara a Ana, que se entrega a él y le pide que sea sincero y constante. Sin embargo, llama la atención la brevedad de *Clarín* en este punto:

Con aquella fe en sus corazonadas, que era toda su religión, Álvaro buscó más en lo oscuro... llegó al balcón entornado; lo abrió...

-¡Ana!

-¡Jesús!<sup>15</sup>

Custodio transforma y alarga este diálogo del siguiente modo:

(...) Álvaro permanece pensativo. Cruza de un lado a otro del proscenio con gran parsimonia. Se detiene en el otro extremo, como siesperase a alguien. Por el fondo del escenario avanza también

---

<sup>15</sup>Alas *Clarín*, 1976: 847

*muy lentamente Ana Ozores hacia Álvaro Mesía. Álvaro la toma entre sus brazos y se besan apasionadamente).*

ANA: Soy tuya, Álvaro, solo tuya. Hazme tuya, pero tiene que ser para siempre. Nada de juegos pasajeros como con las demás. Para siempre. Júramelo, si no, sería un bochorno y un crimen infame.

ÁLVARO: Para siempre: te lo juro.

*Otra vez se besan apasionadamente.*

ANA: Si un día me dejaras me volvería loca. Tengo miedo a micerebro cuando estoy lejos de ti. Hace mucho, mucho tiempo que te tengo dentro de mi mente. Despierta y dormida. No pienso más que en quererte.

ÁLVARO: Y yo a ti, Ana maravillosa, y yo a ti.

*Vuelven a besarse. Ella le coge una mano y lo lleva hacia elfondo por donde desaparecen como dos enamorados, pero han sido vistos por Petra que sonríe maliciosa*<sup>16</sup>.

Este desarrollo de un diálogo que *Clarín* reduce a la mínima expresión resulta innecesario, ya que se incurre en la obviedad, y, más grave aún, cambia el carácter de los personajes.

Epílogo, situación 7. Habitación de Ana. Ana y Mesía al fondo del escenario. Petra en proscenio le cuenta al público lo que cree que se estarán diciendo los amantes y sus propias relaciones con Mesía. *Clarín* habla de la relación Álvaro-Petra desde el punto de vista del narrador omnisciente. Custodio convierte esta narración en un monólogo.

Visualizaciones:

Epílogo, situación 7. Álvaro y Ana son amantes. No hay ningún momento en la novela en que se les describa teniendo relaciones sexuales. Todo lo que sabemos acerca de esto es de forma indirecta y desde el punto de vista de Álvaro.

La ya citada confesión de Ana sería también una visualización, ya que la escena como tal no existe en la novela, sino que se va recomponiendo a través de los recuerdos de Ana, Fermín y de la narración del autor.

Epílogo, situación 16. Proscenio. En esta situación Ana, Álvaro y Fermín hablan en proscenio hacia el público. Mesía reflexiona sobre dejar pasar la Cuaresma para seducir a Ana. Ella lamenta haber herido al Magistral. Fermín se lamenta de la actitud de Ana, siente que la ha perdido para siempre. Toda esta temática no tiene una escena concreta en la novela sino que la conocemos a través del narrador omnisciente en el capítulo XXV de la novela.

---

<sup>16</sup> Custodio, 1983:65-66

Añadidos:

Diálogos: Llama la atención que hay numerosos diálogos inventados que no aparecen en la novela.

Algunos ejemplos de esta práctica son:

Primera parte, situación 2. En la Catedral Fermín de Pas regaña a Celedonio por espiar por la mirilla a las señoras en la letrina. Añadidura que probablemente trata de mostrar el carácter perverso de Celedonio. Este diálogo se contradice con el ambiente reprimido de la novela en el que las cosas no se hablan de forma tan directa, resultando pueril y obvio.

Segunda parte, situación 9. Petra le da a doña Paula el recado de Ana para Fermín: que vaya a confesar donde siempre, a casa de Petronila Rianzares. Además, Petra le cuenta a doña Paula que Ana se desmayó en el baile en brazos de Álvaro Mesía. En la novela no hay un momento concreto en el que la madre del Magistral obtenga esta información. Es Fermín el que se entera a través de habladurías de lo que ocurrió en el Casino. Por supuesto, en ningún momento de la novela Petra le transmite a doña Paula recados para Fermín.

Segunda parte, situación 11. En casa de doña Paula, Fermín le dice a su madre que ella es la única que le quiere. Su madre le da el recado que traía Petra y le cuenta que Ana se desmayó en el Casino. El hecho de que doña Paula transmita toda esta información a Fermín reduce el poder del Magistral, que en la novela maneja sus propias fuentes.

Segunda parte, situación 13. Llega Quintanar a la alcoba de Ana y echa a Visitación para estar a solas con su mujer. En la novela, Quintanar nunca echa a Visitación de su casa. Es el doctor, el personaje más sensible a la presencia de la amiga y al mal efecto que su charla produce en la enferma.

Epílogo, situación 6. En el Vivero, Quintanar le pide explicaciones a Petra por la liga encontrada en la cabaña del bosque. Ante la negativa de Petra a justificarse, Víctor la despide. En ningún momento de la novela Quintanar despide a Petra, sino que lo hace Mesía, hecho muy importante, que revela, como bien piensa Petra, quién manda en esa casa y la incapacidad de Quintanar de afrontar conflictos.

Epílogo, situación 10. Doña Paula acuerda con Petra que entre a servir en su casa y le manda cambiar el despertador y adelantarlo para que Quintanar descubra a los amantes. Este añadido supone un cambio argumental importante y le resta un protagonismo crucial al Magistral y sus deseos de venganza. En la novela, es un hecho fundamental el que sean Fermín y Petra quienes urdan el plan para descubrir el adulterio. Además, doña Paula jamás habla abiertamente con su hijo de este tema, sino muy al contrario, sufre por no poder ayudarlo, sin atreverse a insinuarle nada. Hay un silencio y un disimulo entre los dos inquebrantable. Este cambio argumental en la adaptación hace que todo quede en un lío de faldas entre una madre protectora y una doncella arpía.

En la obra teatral, Fermín de Pas queda a merced de las dos mujeres, que serán las que resuelvan su venganza personal.

Epílogo, situación 15. Ana en proscenio baila, diciendo para sí que se amany “soy feliz”. La necesidad de Custodio de mostrar a la Regenta dichosa al vivir por fin el amor, le hace crear un monólogo alejado de la complejidad de sentimientos que *Clarín* dibuja para ella. De hecho, no hay excesiva información en la novela sobre los sentimientos de Ana como amante de Mesía. Lo poco que hay son sus recelos iniciales, su entrega total una vez vencidas las primeras reticencias y su temor a que se acabe ese amor. La invención de estas breves líneas tiene como consecuencia una simplificación y una enorme pérdida de matices del personaje de Ana Ozores.

Epílogo, situación 17. Al final de la obra, en la Catedral, Celedonio le confiesa al Magistral su pasión por Ana Ozores. Fermín le manda salir sin darle la absolución. Momentos después llega Ana y tiene lugar la última escena de la novela. Con este añadido, parece que Custodio quisiera justificar el beso de Celedonio a la Regenta desmayada. Este diálogo, sin embargo, no añade nada nuevo a la obra, banaliza los personajes y le resta frialdad al final de la novela:

#### **EPÍLOGO** (última escena)

FERMÍN: Si vuelves a las andadas, Celedonio, no podré darte la absolución. Tú eres acólito en la casa del Señor y tienes que respetar a quienes vienen aquí para purificar su alma.

CELEDONIO: Señor Magistral, es que algunas señoras son tan... como le diría yo... tan... tan eso... Y la que más me gusta de todas, no puedo ocultárselo, la Regenta.

FERMÍN: ¡Celedonio! ¿Qué estás diciendo?

CELEDONIO: Lo que me dicta mi conciencia. ¿No consiste en eso la confesión?

FERMÍN: No, no te la doy. Lárgate. ¿Me has oído?

CELEDONIO: Si, señor. *(Se incorpora)* ¿Qué bicho le habrá picado a este?<sup>17</sup>

#### Personajes:

La “Voz del autor”: En los diálogos del Texto Literario encontramos este personaje que, sin embargo, no aparece en el apartado *Dramatis Personae*. Tampoco en la ficha artística del elenco del estreno figura ningún actor que lo interpretara.

Salustiano, camarero del Casino: Este personaje es puramente funcional, un camarero que ayuda a situar el ambiente del Casino y a diferenciarlo de espacios que podrían parecerse como la tertulia en el palacio de los Vegallana.

---

<sup>17</sup> Custodio, 1983:73



## 1.2 *La Regenta*. Versión cinematográfica de Gonzalo Suárez

### 1.2.1 Contexto de producción

Con motivo de la edición por parte del periódico *El País* de una serie de películas españolas, Diego Galán escribió un artículo que sitúa el contexto de esta producción cinematográfica:

Adaptar al cine la famosa novela de Leopoldo Alas *Clarín* era un viejo sueño del dinámico productor Emiliano Piedra (...) Fue en 1974, tras el éxito de *Fortunata y Jacinta*, que había dirigido Angelino Fons al servicio de Emma Penella, cuando a Emiliano Piedra le pareció llegado el momento de adaptar *La Regenta*. Se lo propuso a Pedro Olea, pero un inesperado embarazo de la actriz retrasó el proyecto (...) Finalmente, fue el asturiano Gonzalo Suárez quien se hizo cargo del proyecto, aunque tras otra demora, motivada esta vez por la repentina muerte de la madre de Emma Penella. Rodaje, pues, conflictivo, que culminó con su estreno en el festival de Moscú, donde obtuvo un gran éxito<sup>18</sup>.

A diferencia de la serie de televisión de Fernando Méndez Leite, que además de escribir el guion firmó la dirección, esta adaptación cinematográfica surge por el deseo de un productor de ofrecer un gran personaje a su mujer, la actriz Emma Penella. Este punto de partida hace que Emiliano Piedra tuviera que encontrar el director adecuado para el trabajo. Según afirma Diego Galán,

Gonzalo Suárez no les pareció a algunos el director ideal para esta adaptación, dada su tendencia hacia un cine experimental, que por entonces él calificaba como el de "las películas de hierro". El propio Suárez les contó a Fernando Trueba y Carlos Boyero que *La Regenta* supuso para él su "examen de ingreso en la industria; no pretendía hacer una obra personal", comentario que Miguel Marías apoyó en *Dirigido por...*: "No solo la novela de Clarín es inadaptable al cine, sino que, *a priori*, resultaba difícil encontrar en el cine español a un director menos idóneo que Suárez para llevar a buen puerto tal empresa, sobre todo siendo nula la relación del autor de *Ditirambo* con el 'cine literario de prestigio' y sus esquemas narrativos". Sin embargo, a juicio de Marías, "Suárez ha salido airoso de la empresa, y ha realizado un producto digno y consumible, de éxito comercial muy probable. Ha sabido contenerse y domesticarse, ha conseguido narrar una peripecia dramática y bastante convencional, ha dirigido a los actores con notable precisión y en un registro naturalista que no es el suyo"<sup>19</sup>.

Queda claro, pues, que Gonzalo Suárez no parecía el director más idóneo para dirigir la adaptación. Además del director, Emiliano Piedra tuvo que encontrar un guionista que abordara la difícil tarea de adaptar la novela y convertirla en guion cinematográfico. Diego Galán explica que no todo fueron elogios para esta adaptación:

---

<sup>18</sup> Galán, Diego, 2004

<sup>19</sup> Galán, Diego: 2004



No todo fueron parabienes. Hubo críticos cinematográficos que rechazaron la película al compararla con la novela. Fernando Lara, en *Triunfo*, opinó que el guionista Juan Antonio Porto se había limitado "a extraer del original las peripecias argumentales más destacadas, dar especial relieve a los conflictos sentimentales y acumular el máximo de incidencias, para que el espectador-antiguo lector no se sienta defraudado al echar de menos trozos que recuerde [...] No puede reducirse una de las novelas más decisivas de la literatura española, que alberga un vasto fresco social del XIX, definitoria de toda una época y toda una caracterología, a lo que durante menos de 100 minutos vemos en la pantalla". Y aunque la película anunciaba en sus títulos que solo está basada en personajes de *Clarín*, Carlos Barbáchano insistió, en *Reseña*, en que el guion "se constreñía a ofrecernos la historia de un adulterio cuyos protagonistas se mueven a impulsos del personaje que imaginan interpretar". Efectivamente, era un empeño difícil trasladar a imágenes el fresco histórico descrito por *Clarín* en el que 150 personajes componen un microcosmos provinciano en la España de la Restauración. La historia de Ana Ozores, *La Regenta*, malcasada con un hombre que la ignora, y que cae en los brazos de un amante tras haber sido asediada por su consejero espiritual, era el reflejo de una sociedad castradora encerrada en sí misma que Leopoldo Alas retrató con ironía y a veces con sátira cruel<sup>20</sup>.

Como puede verse, los comentarios giran en torno a la extrema reducción que un guion de cine debe, necesariamente, acometer. A pesar de estas críticas, en general, la película de Gonzalo Suárez recibió numerosos aplausos. Diferentes voces elogiaron no solo al director, sino también al guionista y al productor:

El sociólogo Ignacio Fernández de Castro consideró que el problema de la adaptación "había sido resuelto del mejor modo: la apuesta por una 'lectura unitaria intencional' de la obra narrativa"... Lorenzo López Sancho, en *Abc*, elogió al realizador "porque ha dado buen ritmo al relato", y al productor porque "la inversión, a juzgar por lo que se ve en la pantalla, está muy por encima del habitual coste de nuestras producciones cinematográficas". En el diario *Ya*, Pascual Cebollada dio igualmente a Gonzalo Suárez una buena nota: "El director ha aprovechado su experiencia y la ha puesto al servicio de una narración sencilla y asequible, con un lenguaje y una técnica adecuados a la historia, a la época y a su traducción actual. Alguna morosidad, algún espacio muerto, recuperados pronto para un buen ritmo de conjunto. *La Regenta* es una película de excelente factura -elogiable fotografía de Luis Cuadrado- y de indudable calidad".

La actriz Emma Penella, que algunos consideraron inadecuada por su edad para interpretar a *La Regenta*, obtuvo un gran éxito con este personaje<sup>21</sup>.

Parece, pues, que lo que algunos críticos interpretaron como un problema, la reducción de la novela a simples peripecias argumentales, otros lo consideraron un acierto, al transformar la novela en una narración sencilla y asequible. Las voces más críticas con el

---

<sup>20</sup> Galán, Diego: 2004

<sup>21</sup> Galán, Diego: 2004

guion se basaban en la comparación con la novela, mientras que los elogios se centraban en hacer una crítica positiva sobre la película, independientemente del trabajo de adaptación. Estos dos puntos de vista son decisivos a la hora de valorar una adaptación, como veremos más adelante. Por otro lado, tampoco en lo que respecta a la actriz Emma Penella hubo un criterio común, considerándola algunos demasiado madura para el personaje, mientras que otros elogiaban su interpretación.

Ficha técnica:

<b>Dirección:</b>	Gonzalo Suárez
<b>Dirección artística:</b>	Miguel Narros
<b>Producción:</b>	Emiliano Piedra
<b>Guion:</b>	Juan Antonio Porto
<b>Música:</b>	Carmelo Bernaola/ Angelo Francesco Lavagnino
<b>Fotografía:</b>	Luis Cuadrado
<b>Montaje:</b>	José Antonio Rojo
<b>País:</b>	España
<b>Año:</b>	1974
<b>Género:</b>	Drama (Adaptación literaria)
<b>Duración:</b>	89 minutos
<b>Idioma:</b>	Español

Ficha artística

<b>Personaje</b>	<b>Intérprete</b>
Ana Ozores	Emma Penella
Fermín de Pas	Keith Baxter

Álvaro Mesía	Nigel Davenport
Doña Paula Raíces	Rosario García Ortega
Víctor Quintanar	Adolfo Marsillach
Petra	Charo López
Visitación	Pilar Bardém
Tomás Crespo, <i>Frígilis</i>	Agustín González
Petronila Rianzares	María Luisa Ponte
Marquesa	Maruchi Fresno
Párroco de Contracayes	Antonio Iranzo

### 1.2.2 Segmentación comparativa novela-película

Juan Antonio Porto, guionista de esta adaptación, opta por una estructura lineal, que avanza cronológicamente según la consecución de los hechos. De manera general se puede decir que la película narra la historia de Ana Ozores, sus temores a cometer adulterio, la relación con su confesor Fermín de Pas y su adulterio con el don Juan de Vetusta.

Para la segmentación comparativa de la película y la novela he utilizado las unidades que dividen el Texto Literario y que son propias del guion cinematográfico: las secuencias.

#### Sinopsis comparativa

Como la comparación realizada con la obra de Custodio, la siguiente sinopsis comparativa trata de poner de manifiesto los momentos de la novela que han servido para elaborar cada una de las situaciones de la adaptación filmica y las supresiones o añadidos con respecto a la obra de *Clarín*.

Nota:

..... supresiones de capítulos o pasajes de la novela

xxxxxxxxxxxxx añadidos de la obra teatral con respecto a la novela

PELICULA	NOVELA
<p>Secuencia 1. Calle. Exterior. Noche.</p> <p>Barinaga borracho pasa bajo las ventanas de Fermín insultándole a él y a su madre. Dice que le han arruinado. Llega el sereno.</p>	<p>Capítulo XV</p> <p>Escena de Barinaga borracho que pasa bajo las ventanas de la casa de doña Paula.</p>
<p>Secuencia 2. Torre de la Catedral de Vetusta. Exterior. Día. Títulos de crédito.</p> <p>El Magistral sube las escaleras del campanario.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo I</p> <p>Presentación de Vetusta.</p> <p>Escena en la torre de la Catedral con Bismarck y Celedonio.</p>
<p>Secuencia 3. Campanario de la Catedral de Vetusta. Exterior. Día.</p> <p>Desde el campanario, el Magistral observa a Ana y Petra salir del Caserón. Imagen redondeada como de catalejo. En la escena no están Bismarck ni Celedonio.</p> <p>.....</p>	<p>Fermín de Pas observa Vetusta desde la torre.</p> <p>Presentación de Don Saturnino Bermúdez. Escena de Bermúdez, Obdulia Fandiño y la pareja de Palomares. Presentación de Obdulia.</p>
<p>Secuencia 4. Sacristía. Interior. Día</p> <p>Presentación de diversos personajes. Cotilleos.</p>	<p>Capítulo II</p> <p>Catedral, sacristía. Presentación del Arcipreste Cayetano Ripamilán y otros canónigos.</p>
<p>Secuencia 5. Sacristía. Interior. Día.</p> <p>Llegada de Fermín, conversación con Ripamilán. Le dice que le cede a la Regenta como hija de confesión y que hoy es su primer día. Le cuenta que es un caso difícil.</p> <p>Ripamilán le cuenta a Fermín que Ana y Víctor duermen en habitaciones separadas.</p>	<p>Catedral, sacristía.</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p>

<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Presentación de don Custodio. Descripción de Gloucester.</p> <p>Fermín de Pas y Ripamilán salen al Espolón a buscar a la Regenta. Termina la visita de Saturnino, Obdulia y los de Palomares.</p>
<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo III</p> <p>Descripción de Ana preparándose para acostarse preocupada por tener que hacer confesión general. Recuerdos de la infancia de Ana, episodio en la barca con Germán. Se imagina a Álvaro Mesía. Sufre un ataque de nervios.</p> <p>Presentación de Víctor y Petra. Ana le pide a su marido tener un hijo. Por fin se queda dormida y Víctor se marcha a su cuarto. Descripción de Quintanar, sus costumbres, sus aficiones, sus sentimientos hacia Ana. Pensamientos de Ana antes de dormirse. Disposición a resistirse a Álvaro Mesía que hacía dos años que la rondaba. Víctor y <i>Frígilis</i> salen a cazar antes de amanecer.</p>
<p>Secuencia 6. Catedral. Interior. Día.</p> <p>Llegada de Anay Petra a la Catedral visto a través de la celosía del confesionario. Punto de vista de Fermín que la espera. La escena acaba con Ana diciéndole a Fermín que viene preparada para la confesión general.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo IV</p> <p>Historia de don Carlos Ozores, padre de Ana. Infancia de Ana, relación con el aya doña Camila. Lecturas y aficiones. Primeros ataques.</p>

.....	<p>Capítulo V</p> <p>Historia de las hermanas de Carlos, Anunciación y Águeda. Llegada de Ana a Vetusta. Historia de su adolescencia en Vetusta y cómo se casa con don Víctor Quintanar.</p>
<p>Secuencia 7. Calle. Exterior. Día.</p> <p>Llegada de la diligencia. Ambiente de la calle. Imágenes de mendigos y pobreza. Ana y Petra salen de la Catedral. Ana da limosna. Celedonio y Glocester comentan las dos horas que ha durado la confesión.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 8. Casino. Interior. Día.</p> <p>Imágenes de los hombres en el Casino jugando y charlando. Música de fondo, ruido de billar.</p>	<p>Capítulo VI</p> <p>Descripción del Casino.</p>
<p>Secuencia 9. Entrada casino. Exterior. Día.</p> <p>Pobres a la entrada del Casino. Un mendigo recoge un puro que tira un caballero al salir. La Regenta pasa por delante del Casino.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 10. Casino. Interior. Día.</p> <p>Los hombres en el Casino comentan el cambio de confesor de la Regenta. Se critica a Víctor Quintanar.</p>	<p>Casino. Conversación sobre el cambio de confesor de Ana Ozores. Presentación de Pepe Ronzal, <i>Trabuco</i>.</p>
<p>Pepe Ronzal defiende al Magistral y a la Regenta. Álvaro escucha jugando a las cartas en un espacio contiguo.</p>	<p>Capítulo VII</p> <p>Continuación de la escena del Casino con la llegada al corro de Pepe Ronzal. Presentación de Álvaro Mesía, Frutos Redondo y Paco Vegallana.</p>

<p>Secuencia 11. Calle. Exterior. Día.</p> <p>Mesía sale con Paco Vegallana del Casino. Se queja de los comentarios y los cotilleos sobre él. Está molesto porque no tiene oportunidades para estar con la Regenta.</p> <p>Paco le dice que al día siguiente habrá una comida en su casa y que tendrá oportunidad de ver a Ana.</p>	<p>Paseo por la calle de Álvaro y Paco Conversación sobre el interés de Mesía por Ana. Álvaro engaña a Paco haciéndole creer que está enamorado. Descripción de las intenciones y sentimientos de Mesía.</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo IX</p> <p>Ana recuerda en el paseo posterior a la confesión, sus palabras y las del Magistral. Presentación de Petra, que se va a ver a su primo el molinero mientras Ana está absorta.</p> <p>Vuelve Petra y le cuenta acerca de su primo. Vuelven por las calles llenas de gente y se encuentran con Mesía y Paco. Paseo de Ana junto a Mesía.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo X</p> <p>Ana sola y triste en el Caserón. Se lamenta de su boda con Quintanar. Cae en el cepo de su marido. Baja a la huerta, cruza delante de la verja y huye al sentir que está Mesía. Llega Quintanar del teatro. Ana llora. Quintanar le dice que van a hacer “programa”, que tiene que entretenerse, que está demasiado triste. Quintanar descubre el estropicio del cepo, llegan Ana y Petra. Reflexiones de Petra sobre lo que va a ocurrir en esa casa.</p>
<p>Secuencia 12. Habitación de Ana. Interior. Noche.</p>	

Ana está dormida. El aire mueve las cortinas. Se incorpora en la cama soñando que aparece Mesía por el balcón. Ana va a abrazarlo y desaparece la imagen. Se tumba de nuevo, se remueve en la cama, suspira.	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 13. Habitación de Ana. Interior. Noche.</p> <p>Ana despierta y llama con la campanilla. Llega Víctor alarmado y le pide una tila a Petra. Ana quiere que Víctor se quede con ella. Intenta darle un beso en la boca pero él lo evita, le da un beso en la frente y se va.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 14. Caserón de los Ozores. Interior. Noche.</p> <p>En el zaguán, Víctor habla con Petra. Le pide que le despierte pronto. Le dice que se tape el escote y se acueste.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 16. Habitación de Víctor. Interior. Noche.</p> <p>Víctor duerme con un libro en el regazo. Petra llama a su puerta para que se levante.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 17. Parque de los Ozores. Exterior. Madrugada.</p> <p><i>Frigilis</i> espera a Víctor en el parque. Salen juntos a cazar.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 18. Habitación de Ana. Interior. Día.</p> <p>Por la mañana, Ana escribe una carta al Magistral.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 19. Casa Magistral. Interior. Día.</p> <p>El Magistral lee en su despacho. Teresina anuncia la llegada de Petra y la hace pasar.</p>	<p>Capítulo XI</p> <p>Presentación del Magistral. Fermín escribe a primera hora de la mañana</p>



	<p>en su casa. Presentación de Teresina.</p>
<p>Secuencia 20. Casa Magistral. Interior. Día.</p> <p>Petra viene con una carta para el Magistral, se la entrega, le besa la mano y se retira. Se cruza con doña Paula, que se sienta en el escritorio de Fermín esperando que este lea la carta. Saca tabaco y se lía un cigarro. Fermín se impacienta. Ella pregunta qué quiere la Regenta. Fermín se quiere marchar. Ella le ordena que lea la carta. Fermín obedece y la lee. Su madre opina que es una carta de loca o de tonta. Le recuerda el caso de la Brigadiera. No quiere cartitas.</p> <p>.....</p>	<p>Llegada de Petra con una carta de Ana. Presentación de Paula Raíces. Discusión con Fermín sobre la pertinencia de la carta y el tono con que está escrita. Prevención de Paula sobre la maledicencia y envidia de la que es objeto. Le ordena dejarse de cartas y de confesiones extra.</p> <p>Doña Paula le cuenta lo que se critica, que han arruinado a don Santos, que roban, sus amoríos, que las hijas de Carraspique se han metido a monjas por él, que una se está muriendo por culpa suya, que es culpable de que no se case la hija de Páez. Sale el tema de la Brigadiera. Doña Paula teme la seducción de la mujer más que cualquier otra cosa.</p>
<p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XII</p> <p>Presentación de la familia Carraspique. Escena con el médico don Robustiano que anuncia que si no cambia de vida, la hija de Carraspique morirá.</p> <p>Fermín va al palacio del Obispo. Presentación de Camoirán. Escena con el párrocode Contracayes: mal humor y crueldad de Fermín. Descripción de su tarea canónico-burocráticas mezclando el gobierno eclesiástico con sus propios intereses y los de su madre.</p> <p>Fermín sale a la calle. Se dirige a la casa de los Páez. Descripción de la familia Páez y de Olvido, sin casar</p>

	por influencia del Magistral. Va a comer al palacio de los Vegallana esperando encontrar a Ana.
<p>Secuencia 21. Confesionario. Interior. Día.</p> <p>Ana se confiesa con Fermín. Teme las noches, no tiene fortaleza. Le cuenta que ha soñado con un hombre y que por eso quería hablar con él antes de comulgar.</p> <p>Fermín le invita a ir al sermón y hablar después. Ana le dice que ese día come con los Vegallana y que intentará ir al sermón después de la comida.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 22. Palacio de los Vegallana. Interior. Día.</p> <p>Conversaciones de los invitados. Música de vals. Visitación y Mesía hablan en una esquina. Entra Fermín. El Magistral y Mesía se dan la mano con la Regenta entre los dos.</p>	<p>Capítulo XIII</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 23. Palacio de los Vegallana. Interior. Día.</p> <p>En la mesa, Álvaro intenta abrir una botella de vino. No puede. Visitación se ríe. Todos están expectantes. Música de comedia. Obdulía propone que lo intente el clero. Fermín la descorcha sin esfuerzo aparente.</p> <p>.....</p>	<p>Comida en casa de los Vegallana. La Regenta mira a Fermín y a Álvaro con admiración. Escena del columpio. Mesía intenta liberarlo sin éxito. Fermín lo consigue con facilidad.</p> <p>Al final de la comida todos suben a los coches para ir al Vivero. Fermín los acompaña un rato y a su pesar les deja en El Espolón.</p>
<p>Secuencia 24. Palacio de los Vegallana. Exterior. Día.</p> <p>Fermín sale del palacio de los Vegallana. Va a decir el sermón.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>

<p>Secuencia 25. Palacio de los Vegallana. Interior. Día.</p> <p>Mesía se ofrece a acompañar a Ana al sermón. Víctor consiente y se queda jugando en casa de los Vegallana.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 26. Calle. Exterior. Día.</p> <p>Ana y Mesía pasan por un mercado. Llegan a casa de Ana para recoger su misal.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 27. Campanario. Interior. Día.</p> <p>El Magistral observa la escena de Ana y Álvaro desde el campanario.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 28. Parque de los Ozores. Exterior. Día.</p> <p>Mesía y Ana se quedan charlando en el parque.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 29. Campanario. Interior. Día.</p> <p>Fermín cierra furioso el catalejo y se va a decir el sermón.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 30. Parque de los Ozores. Exterior. Día.</p> <p>Ana y Mesía charlan en el parque. De repente Mesía le da un beso en la mejilla. Ana se asusta.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>Secuencia 31. Parque de los Ozores. Exterior. Día.</p> <p>Entra Víctor. Mesía se marcha.</p>	XXXXXXXXXXXXX
<p>.....</p>	<p>Capítulo XIV</p> <p>Fermín pasea solo por El Espolón.</p>

<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Descripción del paseo y de los transeúntes. Fermín pasa al lado de los curas murmuradores. Se acuerda de su madre, a la que no ha avisado de que no iría a comer.</p> <p>Entra en el palacio del Obispo, que le critica oler a licor. Le dice que ha estado allí Teresina dos veces preguntando por él. Fermín sale indignado. Decide no ir a su casa y volver al Espolón.</p> <p>Escena de los chiquillos en el paseo. Cae la noche y el Magistral ve venir los coches. Deduce que la Regenta va con Mesía. Pasa por la casa de los Marqueses y oye voces y risas. Ve dos bultos en un balcón y espera hasta saber si es Ana. Concluye que es Obdulia y se va a casa.</p>
<p>Secuencia 32. Casa de Fermín. Interior. Noche.</p> <p>Llega Fermín. La madre está indignada. Cena tensa en la que le dice que le ha dolido la cabeza. La madre le pregunta dónde ha comido. Le cuenta que ha estado con los Vegallana. Le pregunta quien comió allí, le regaña por ir a causa de Ana Ozores y por comenzar tarde el sermón. Le reprocha no acordarse de ella y culpa a la Regenta de todo.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XV</p> <p>Fermín vuelve a casa y se encuentra a su madre muy disgustada. Discusión entre Fermín y su madre. Historia de Paula Raíces. Fermín se encierra en su cuarto y se lamenta de ser un ingrato con su madre.</p> <p>En el piso de abajo su madre hace cuentas. Relato de los negocios de la madre. Aparición en la calle de Santos Barinaga borracho que le acusa a gritos de ladrón.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo XVI</p> <p>Otoño en Vetusta. Casa de Ana. Tarde de Todos los Santos. Desánimo y soledad. Relato de los últimos tiempos en que había ido rechazando poco a poco los planes de salir. Todos ayudaban a caer a</p>

<p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Ana en brazos de Mesía pero Ana resistía y finalmente Visitación y Quintanar habían abandonado su empeño en que saliera. Punto de vista de Visitación, que observa cómo Ana resiste a Mesía, aunque claramente le gusta.</p> <p>Punto de vista de Mesía que es precavido para no echarlo todo a perder. Reflexiones de Mesía sobre la conveniencia de seducirla en el campo. Decide que el ataque deberá ser en el Caserón.</p> <p>La Regenta sueña todas las noches con Mesía. Nunca le contó al Magistral la tentación que para ella suponía Álvaro. Ana había confesado que no dormía con Quintanar y que no lo amaba. Descripción del estado de ánimo de Ana, de su miedo a la locura. Ana le confiesa al Magistral algo de sus sueños.</p> <p>Aparición a caballo de Mesía bajo el balcón de Ana. Llega Quintanar del Casino. Esa tarde hay una representación de <i>Don Juan Tenorio</i> en el teatro de Vetusta. Ambos insisten en que vaya Ana. Ella cede y acude al teatro.</p> <p>Descripción del edificio del teatro y del efecto de la aparición de Ana entre el público asistente. Descripción de los palcos y sus espectadores. Ana asiste fascinada a la representación junto a Mesía.</p>
<p>Secuencia 33. Habitación de Ana. Interior. Día.</p> <p>Ana suspira en la cama. Petra la observa con una taza en las manos. Ana nombra a Álvaro, suspira.</p> <p>Petra abre la ventana. Le dice que ha pasado mala noche...le da una carta del Magistral.</p>	<p>A la mañana siguiente conversación con Petra sobre su “mala” noche. Petra le dice que gritaba dormida “Víctor”. Ana sabe que Petra miente. Recibe una carta del</p>

	Magistral que la quiere ver esa tarde. Ana contesta con otra carta en la que se excusa por encontrarse indispuesta.
<p>Secuencia 34. Calle.Exterior. Día.</p> <p>Ana camina por la calle hacia la casa de doña Petronila. Se escucha la voz en <i>off</i> del Magistral leyendo la carta.</p>	xxxxxxxxxxxxxx
<p>Secuencia 35. Casa de doña Petronila. Interior. Día.</p> <p>Doña Petronila abre la puerta a Ana y la deja a solas con Fermín. Este le dice que a partir de ahora quiere reunirse allí con ella. Le riñe dulcemente por ser vista a solas por la calle con Álvaro Mesía y le comenta que una cosa así es motivo de escándalo. Ana no se había dado cuenta. Fermín afirma que está en boca de toda Vetusta su paseo con Mesía, le habla de la malicia de la gente. Ana confiesa que desde niña se siente vigilada, enferma y que teme volverse loca. Le dice que ha vuelto a soñar y que tiene muchas tentaciones y que no sabe dónde le va a llevar todo. Le pide ayuda. Le asegura que hará lo necesario para vencer la tentación.</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XVII</p> <p>Al atardecer de ese día el Magistral va a ver a Ana a su casa. Fermín no quiere caer en el ridículo: el día de Todos los Santos no se va al teatro. Le da indicaciones de ir a confesarse cuando todas las demás mujeres. Le dice que hablan mal de él por ir ella al teatro.</p> <p>Ana le cuenta todas sus emociones al ver al Tenorio, cómo se excitó y acabó conectándolo con Dios.</p> <p>Cae la noche en el parque y siguen hablando para curiosidad de Petra. Llega Víctor y se va a su despacho sin preguntar por Ana. El Magistral aconseja a Ana oír más misas e ir a más sermones. Le hace un plan de vida devota y le recomienda lecturas de santos. Además le sugiere que apartir de entonces se reúnan en casa de doña Petronila. Petra los observa disimular ante ella, según su criterio. Decide colaborar para agradar a</p>

.....	<p>Fermín.</p> <p>A la mañana siguiente <i>Frígilis</i> de madrugada encuentra el guante morado del Magistral. Le pregunta a Petra de quién es y quién ha esparcido las semillas que tenía en un papel. Petra le dice que es de la señora y lo guarda.</p>
<p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XVIII</p> <p>Otoño en Vetusta. Descripción del carácter de Quintanar y de cómo a menudo cede y Ana no cumple el programa de salidas y entretenimientos que se había propuesto.</p> <p>Relación <i>Frígilis</i>-Quintanar y sus salidas al campo. Costumbres en tiempos de agua, tertulia de Vegallana.</p> <p>Mesía se siente derrotado por el Magistral. Este último tampoco está satisfecho.</p> <p>Una tarde el Magistral desde el campanario observa con el catalejo cómo Mesía, <i>Frígilis</i>, Ana y Quintanar salen a pasear al campo. Ana y Fermín se encuentran en casa de doña Petronila. Fermín le dice que le está haciendo un desaire al no acudir a reunirse con él, al no hacer el programa devoto. Ana se entrega a la vida devota que de Pas le exige.</p>
<p>Secuencia 36. Habitación de Ana. Interior. Día.</p> <p>Ana está enferma en la cama.</p>	<p>Capítulo XIX</p> <p>Ana cae enferma.</p>
.....	<p>Cuando el médico dice que está mejor Quintanar empieza a dejarla</p>

<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>sola y recae de nuevo. Delira y sueña con agujeros viscosos e imágenes religiosas repugnantes.</p> <p>Salto atrás en el tiempo: momento antes de la conversación de Fermín y Ana sobre la vida devota. Mesía se hace más amigo de Quintanar para estar cerca de Ana el mayor tiempo posible.</p> <p>Durante varios días, Fermín observa desde el campanario las salidas al campo de Ana con Mesía, Víctor y <i>Frígilis</i> y cómo abandona un libro santo en el jardín. Fermín la presiona y ella le promete cambiar de vida y le ofrece ir ese mismo día a casa de doña Petronila. Ana empieza a hacer intensa vida social y devota, en todas partes encuentra al Magistral y a Mesía. Ninguno está contento. Ella tampoco y cae enferma.</p> <p>Después de la recaída empieza a leer a Santa Teresa.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo XX</p> <p>Historia del ateo Pompeyo Guimarán. Descripción de la amistad entre Santos Barinaga y Guimarán. Barinaga se hace tan ateo como Guimarán y este último toma de Barinaga el odio por el Magistral.</p> <p>Tras la segunda recaída, Ana está cada vez más mística, inalcanzable y absorta en sus lecturas. Mesía se desespera, tiene envidia, celos y rabia al Provisor.</p> <p>Para luchar contra el Magistral, vuelven a aceptar a Pompeyo Guimarán en el Casino. Comida de celebración de su vuelta.</p>



<p>Secuencia 37. Casino. Interior. Día.</p> <p>Se critica al Magistral. Santos Barinaga está borracho y les cuenta que doña Paula y el Magistral le han hecho la competencia y le han arruinado. Los presentes comentan la rivalidad del Magistral y Mesía a causa de la Regenta.</p> <p>.....</p>	<p>Doña Paula se entera de todo lo que se habla en el Casino y del “Muera el magistral”. Se lo cuenta a su hijo que sale de casa sin decir nada.</p> <p>A mediados de julio Mesía se despide hasta finales de septiembre. Álvaro sale desesperado y humillado del Caserón de los Ozores ante la impasibilidad de la Regenta.</p>
<p>Secuencia 38. Caserón de los Ozores. Interior. Día.</p> <p>Quintanar recita versos entre cachivaches y trastos. Víctor y <i>Frígilis</i> comentan que Ana está mejor. Imagen de dos locos entre trastos.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 39. Habitación de Ana. Interior. Día.</p> <p>Fermín va a ver a Ana a su alcoba. Le trae la <i>Vida de Santa Teresa</i>.</p>	<p>Salto atrás en el tiempo que narra la convalecencia de Ana. En cuanto empieza el buen tiempo vienen a verla poco y Quintanar deja de acompañarla en su cuarto.</p>
<p>Secuencia 40. Habitación de Ana. Interior. Día.</p> <p>Ana reza y lee vidas de Santos. Petra le anuncia que viene Mesía a verla y Ana no quiere recibirle.</p>	<p>Ana lee a escondidas a Santa Teresa de Jesús.</p>
<p>.....</p>	<p>Teresina le miente a doña Paula acerca de las cartas que llegan para el Magistral, que disfruta muchísimo leyéndolas. Llega una carta de la Regenta que está entregada a Santa Teresa y al amor a Dios.</p>

.....	<p>Largo verano de cartas y encuentros entre la Regenta y Fermín. La madre le va avisando de las murmuraciones. Fermín no hace caso.</p> <p>Los Vegallana y amigos están asustados por el misticismo de Ana. El Magistral es cada día más feliz y Víctor está cada día más triste. Ana y Fermín se ven todos los días, en la Catedral, en los paseos y en casa de doña Petronila.</p>
.....	<p>Capítulo XXII</p> <p>Acaba el verano y vuelven los ataques contra el Magistral. Santos Barinaga cae enfermo de muerte.</p> <p>Rosa Carraspique muere de tuberculosis en el convento. El poder del Magistral se tambalea. Mesía va muy de vez en cuando a ver a Ana.</p> <p>Ana y el Magistral pasan muchas horas en casa de doña Petronila. Fermín, encendido con la amistad de Ana, se desahoga con Teresina. Álvaro, Visitación, Moruelo, Foja etc. tratan de acabar con el Magistral.</p> <p>Muere Barinaga fuera de la Iglesia. Se acusa en los corros a Fermín.</p>
.....	<p>Capítulo XXIII</p> <p>Misa del Gallo en la Catedral. Ana ve a Mesía a su lado y siente de nuevo la tentación. Celos de Fermín. Por la noche Ana va a la alcoba de Víctor para hablar con él. Lo ve ridículo, de pie en la cama diciendo versos. Vuelve a su cuarto. Desea que aparezca Álvaro. Luego llora</p>

	desesperada.
<p>Secuencia 41. Habitación de Ana. Interior. Noche.</p> <p>Ana se azota la espalda.</p> <p>.....</p>	<p>En su cuarto, desnuda, Ana se golpea con los zorros de sacudir el polvo.</p> <p>Al día siguiente, Ana va a la Catedral temprano y luego se ven en casa de doña Petronila. Fermín, fuera de sí, le cuenta que por la noche pasaron por debajo de su balcón diciendo que Fermín era el rival de Mesía. Ana se escandaliza y promete hacer todo para salvar al mártir de Fermín.</p>
<p>Secuencia 42. Parque de los Ozores. Exterior. Día.</p> <p>Fermín y Ana pasean por el parque florido. Música romántica.</p>	<p>Capítulo XXI</p> <p>Ana y Fermín se ven todos los días, en la Catedral, en los paseos y en casa de doña Petronila.</p>
<p>Secuencia 43. Casa de Fermín. Interior. Día.</p> <p>Fermín está en casa leyendo. Teresina cose a su lado y le mira arrobada. Miradas de complicidad entre los dos.</p>	<p>Capítulo XXI</p> <p>Fermín desayuna feliz todas las mañanas compartiendo bizcocho con Teresina.</p>
<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XXIV</p> <p>Conversación de Ana y Fermín sobre su obligación de ir al baile del Casino. Convienen en cómo será el traje y el escote de Ana.</p> <p>Lunes de Carnaval. La Regenta acude a la cena del Casino y se desmaya bailando con Mesía.</p>
	Capítulo XXV

<p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Fermín se entera en la Catedral del desmayo de Ana. Se dirige a casa de doña Petronila. Ana viene y le describe la noche que ha pasado, que creyó morir. Fermín sale furioso. Ana se da cuenta de que Fermín está enamorado de ella, siente asco y vergüenza.</p> <p>Mesía se pone en forma, monta a caballo, no sale hasta tarde. Piensa esperar a la Pascua para seducir a Ana en primavera.</p> <p>Ana se siente muy sola. Lamenta haberse alejado del Magistral. Decide sacrificarse por él.</p>
<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XXVI</p> <p>Conversión de Pompeyo Guimarán. Cae enfermo de muerte y quiere que le confiese el Magistral. Fermín se dispone a salir para darle la extremaunción y recibe una carta de Ana pidiéndole perdón. Cambia el rumbo del coche y va a casa de Ana. Elipsis del encuentro con Ana. Más tarde, Fermín llega a casa de Guimarán y le da la extremaunción.</p> <p>El Jueves Santo se comenta en casa de la Marquesa que Ana saldrá en la Procesión de Viernes Santo como penitente. Quintanar, desesperado, asiste a la Procesión en un balcón del Casino con Mesía.</p>
<p>Secuencia 44. Casino. Interior. Día.</p> <p>Víctor pasea y charla con Mesía. Víctor se queja de las visitas del Magistral y del fanatismo de Ana. Le dice que se la lleva al campo. Que prefiere un amante a la religión.</p>	<p>Quintanar le pide a Álvaro que le busque un amante para que Ana no caiga en el fanatismo.</p>
<p>Secuencia 45. Camino del Vivero. Exterior. Día.</p>	<p>Capítulo XXVI</p>

<p>Mesía llega galopando al Vivero.</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p> <p>Ana se recupera con Quintanar en el Vivero. Es feliz, disfruta con todo y escribe brevemente a Fermín. Escribe en su diario sobre la crisis tras la Procesión. De nuevo creyó volverse loca. Recuperada, Ana ya no siente lástima por el Magistral.</p> <p>Escena de la cesta de cerezas que va a casa de Mesía. Ana muerde una. Día de la romería de San Pedro.</p>
<p>Secuencia 46. Jardín Vivero. Exterior. Día.</p> <p>Víctor y <i>Frigilis</i> hacen inventos al aire libre. Están probando una máquina que tira globos para disparar.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 47. Jardín Vivero. Exterior. Día.</p> <p>Llega Mesía a caballo. Saluda, observa el buen tiro de Víctor y se va a buscar a Ana.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 48. Jardín Vivero. Exterior. Día.</p> <p>Mesía llega donde está Ana que se encuentra tejiendo. Música de ambiente bucólico. Le besa la mano. Al fondo, Petra los observa. Álvaro le dice que le convenía olvidar Vetusta y al Magistral, que la ha apartado de todo lo que es vida. Le asegura que el Magistral tiene los mismos sentimientos que cualquier hombre. Ana se enfada.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 49. Entrada Vivero. Exterior. Día.</p> <p>Llega el Magistral al Vivero en un coche de caballos. Petra le dice que los invitados se han ido a la romería y que Álvaro viene a menudo a visitarlos. Fermín le dice que necesita que le cuente lo que ocurre en la casa ya que es el responsable espiritual de la señora y que sabrá recompensarle.</p>	<p>Cuando Fermín llega al Vivero están todos en la romería. Fermín conversa con Petra, que le cuenta lo bien que está Ana.</p>

<p>Secuencia 50. Vivero. Interior. Día.</p> <p>Llega la Marquesa. Estalla una tormenta.</p>	<p>Cae una tormenta. Mesía y Ana han salido al bosque y llueve a cántaros.</p>
<p>Secuencia 51. Vivero. Interior. Día.</p> <p>Toman café y el Magistral se impacienta por Ana y Mesía, que no han llegado aún. Víctor no está preocupado. Fermín quiere salir a llevarles paraguas. Le dice a Víctor que le acompañe. Víctor accede.</p>	<p>Capítulo XXVIII</p> <p>Empeño de Fermín en ir a buscarlos.</p>
<p>Secuencia 52. Bosque. Exterior. Día.</p> <p>Víctor y Fermín en el bosque. Víctor le recuerda que es su esposa y no la de Fermín. Se separan en el bosque.</p> <p>.....</p>	<p>Búsqueda de Fermín y Víctor por el bosque.</p> <p>Víctor encuentra la liga de Petra en la cabaña.</p>
<p>Secuencia 53. Cabaña. Interior. Día.</p> <p>Víctor ha llegado a la cabaña antes que Fermín. Este abre la puerta violentamente esperando descubrir a Ana con Mesía. Víctor se sorprende y enfada ante la actitud de Fermín.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 54. Vivero. Exterior. Día.</p> <p>Llegan Fermín y Víctor empapados tras la tormenta. Todos meriendan y reciben a “los héroes”. Víctor entra enfadado en la casa. Fermín se va hacia al carruaje.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia. 55. Vivero. Exterior. Día.</p> <p>Fermín regaña a Ana, le pide explicaciones. Le pregunta si es Mesía el hombre de los sueños. Ella pregunta si lo quiere saber como sacerdote. Él le dice que como hombre. Ella le rechaza.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>

<p>Secuencia 56. Vivero. Interior. Día.</p> <p>Durante la merienda, siguen comentando el comportamiento del Magistral.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 57. Vivero. Interior. Día.</p> <p>Visitación da un beso a Mesía.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 58. Vivero. Interior. Noche.</p> <p>Ana está decepcionada. Mesía le dice que olvide al Magistral. Le declara su amor y ella le dice que también le quiere. Se besan.</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>xxxxxxxxxxxxxx</p> <p>Verano en el Vivero y luego en la costa. Visitas constantes de Mesía que le habla abiertamente de amor platónico. Ana se deja seducir.</p> <p>Noviembre, veranillo de San Martín. Última excursión al Vivero. Por la noche, en la casa de los marqueses, después de la cena, Ana cae en brazos de Mesía.</p>
<p>Secuencia 59. Calles de Vetusta. Exterior. Día.</p> <p>Petra y Teresina pasean. Teresina le cuenta que se casa.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 60. Despacho de Fermín. Interior. Día.</p> <p>Encuentro de Fermín con el cura de Contracayes. Le castiga por intentar seducir a las fieles.</p>	<p>Capítulo XII.</p> <p>Escena con el cura de Contracayes: mal humor y crueldad de Fermín.</p>
<p>Secuencia 61. Calle. Exterior. Día.</p> <p>Petra sigue su paseo y va a esperar a Fermín a la Catedral. El Magistral sale a su encuentro y le propone ir a su casa. Pasan delante de Celedonio y Glocester que murmuran.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxxx</p>

<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XXIX</p> <p>Navidad. Víctor confiesa a Mesía que teme que Petra cuente sus breves escarceos a Ana. Está impertinente, trabaja poco y está altiva con ella.</p> <p>Mesía sugiere echarla y se ofrece a hacerlo él. Álvaro tiene relaciones con Petra que le cansan y le agotan las fuerzas. La criada domina la situación y su objetivo es servir en casa del Magistral para acabar casada y señora. Sirve de espía a Mesía y por ahora solo le es fiel a él.</p> <p>Mesía la despide y le ofrece trabajo en la fonda. Petra lo rechaza.</p>
<p>Secuencia 62. Casa de Fermín. Interior. Día.</p> <p>Petra llora, quiere confesar. Cuenta que la señora una noche bajó y abrió la puerta de la entrada. Vio que subía con don Álvaro y que los dos entraban en la habitación.</p> <p>Fermín llora de espaldas a ella, mirando por la ventana.</p> <p>Petra quiere dejar la casa. Fermín le ofrece el puesto de Teresina. Fermín dice que antes de salir de allí debe descubrir la infamia a don Víctor.</p> <p>.....</p>	<p>Al día siguiente Petra va a hablar con el Magistral y le cuenta llorando las relaciones de Ana y Mesía.</p> <p>Fermín y Petra urden cómo hacer para que Víctor se entere de todo.</p>
<p>Secuencia 63. Caserón de los Ozores. Interior. Noche.</p> <p>Petra despierta a don Víctor antes de la hora y sale corriendo con la maleta.</p>	<p>xxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 64. Parque de los Ozores. Exterior. Noche.</p> <p>Víctor sale al parque. Ve un hombre en la tapia, reconoce a Mesía y no dispara.</p>	<p>El despertador de Víctor suena una hora antes y sale al parque, donde ve salir a Mesía por el balcón.</p>



.....	Llega <i>Frigilis</i> y se van a cazar. Al final del día Quintanar se echa a llorar y pide ayuda a su amigo.
.....	<p>Capítulo XXX</p> <p>Quintanar le cuenta todo. <i>Frigilis</i> le tranquiliza y le dice que él hará marcharse a Mesía. Ana, al ver su cobardía, le olvidará. No deben dar un disgusto grande a la Regenta ya que podría morir.</p> <p>Al final del día, cuando Víctor acaba de llegar a su casa, recibe la visita de Fermín. Este ha pasado el día furioso, escribiendo cartas a Ana que luego ha roto, desea subir a la alcoba y matarlo con sus propias manos. Se contiene,</p>
<p>Secuencia 65. Caserón de los Ozores. Interior. Día.</p> <p>Por la mañana el Magistral va casa de don Víctor que no ha ido de caza. Le dice que lo sabe todo, que una persona arrepentida se lo ha contado. Le pregunta qué piensa hacer. Víctor dice que Ana no ha sido la única culpable, que todos le han ayudado un poco. Fermín le pide que no corra la sangre.</p>	<p>Fermín le da a entender a Quintanar que sabe lo que ocurre en su casa. Víctor teme que el mundo entero lo sepa. Fermín aprovecha este miedo para decirle que desde hace tiempo se murmura de Ana y Mesía. Fermín recomienda falsamente el perdón a un Quintanar cada vez más encendido.</p>
<p>Secuencia 66. Caserón de los Ozores. Interior. Día.</p> <p>Ana ve marcharse a Fermín. Reza.</p> <p>.....</p>	<p>Ana pregunta quién ha estado en casa. Quintanar le dice que Fermín.</p> <p>Se va cada uno a su cuarto.</p> <p>Víctor manda dos padrinos a Mesía que ya estaba haciendo la maleta para marcharse.</p>

<p>Secuencia 67. Pradera. Exterior. Día.</p> <p>Duelo. Ana reza y Quintanar baja la pistola dejando que Álvaro dispare. Quintanar cae muerto.</p>	<p>Víctor falla el tiro y Mesía lo mata.</p>
<p>Secuencia 68. Camino. Exterior. Día.</p> <p>Ana se cruza con el carruaje de Mesía que sigue su camino. Ana continúa en dirección al lugar del duelo.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 69. Pradera. Exterior. Día.</p> <p>Ana llega donde yace Quintanar. Se agacha a su lado y le pide perdón. <i>Frígilis</i> le dice que es tarde, que ha muerto.</p> <p>.....</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p> <p>Ana lucha entre la vida y la muerte tras el lance. <i>Frígilis</i> la cuida.</p>
<p>Secuencia 70. Caserón de los Ozores. Exterior. Día.</p> <p>Sonido de campanas. Ana llega a su casa, ve a todo el mundo en el parque de luto y no se atreve a entrar.</p> <p>Todos rumorean y comentan lo sucedido con actitud crítica.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p> <p>La sociedad vetustense da la espalda a Ana.</p>
<p>Secuencia 71. Calle. Exterior. Día.</p> <p>Ana va hacia la Catedral y entra.</p>	<p>Una tarde de octubre la Regenta sale a pasear, va a la Catedral.</p>
<p>Secuencia 72. Catedral. Interior. Día.</p> <p>Fermín observa a Ana entrar en la Catedral a través de la celosía del confesionario. Suena el órgano. Ana cae al suelo. El Magistral se marcha. Sobre la Regenta desmayada títulos de crédito con música ligera de vals.</p> <p>.....</p>	<p>Ana se acerca al confesionario. Fermín le sale al paso amenazador y sigue de largo. Ana se desmaya.</p> <p>Celedonio da un beso a la Regenta.</p>

A continuación se especificarán en detalle los cambios realizados respecto a la novela que pueden observarse en esta sinopsis comparativa.

### 1.2.3 Análisis de los procedimientos de adaptación

Enunciación y punto de vista.

Así como para el análisis de la adaptación teatral de Custodio es fundamental observar la segmentación narratológica del texto dramático, en el lenguaje filmico hay otros aspectos que se deben tener en cuenta. Uno de ellos es el narrador filmico y el subjetivismo de la cámara. Como afirma Ana Alonso Fernández en su estudio *Gonzalo Suárez: entre la literatura y el cine*, lo narrado a través de imágenes se capta siempre desde un determinado punto de vista, desde una perspectiva concreta y mediante los planos subjetivos en los que el personaje presta sus ojos a la cámara y al espectador. Suárez no utiliza siempre el mismo punto de vista. Al inicio de la película (y de la novela), el Provisor observa la ciudad a través del catalejo, el punto de vista se instala en este personaje que, con su mirada, va creando los espacios y la acción. En otros momentos la mirada surge de la Vetusta más pobre, la alejada del ambiente aristocrático. Esto ocurre cuando la Regenta y Petra pasean por delante de la Catedral, mientras los mendigos las observan. El bullicio de la calle cesa cuando la cámara se coloca en los ojos de los indigentes, aislándolos de ese mundo (Alonso Fernández, 2004:46).

El subjetivismo de la cámara se consigue también mediante la utilización de distintos tipos de encuadres y angulaciones. Un recurso muy utilizado por Suárez es el contrapicado, que transmite impresión de superioridad y tiende a magnificar a las personas. Un ejemplo de ello sería la imagen de la Catedral enfocada desde abajo y el movimiento de cámara ascendente que destaca su imponente altura (Alonso Fernández, 2004:46).

El contrapicado es la técnica más utilizada para mostrar a Fermín y la Catedral. Al final de la película es empleado de nuevo cuando la Regenta va en busca del Magistral. El punto de vista se sitúa en el altar, como símbolo del triunfo de toda la sociedad de Vetusta, que ha conseguido arrastrar a Ana Ozores al pecado.

La técnica contraria, el picado, tiende a hacer del hombre un juguete de la fatalidad frente al contrapicado, que sugiere superioridad humana. Es la técnica utilizada para destacar la ambición del Magistral, su orgullo y su desprecio hacia los habitantes de Vetusta. De Pas, con su catalejo, contempla la ciudad como una presa. El picado aparece también en las secuencias finales, en el violento plano que cierra la película: la Regenta yace en el suelo víctima del poder de la sociedad que la amortaja.

Por otro lado, Gonzalo Suárez alterna los planos generales, a menudo de gran profundidad, y otros más cerrados, cuando enfocan a un personaje, en plano medio. Este tipo de plano se identifica

con la mirada del espectador y permite un distanciamiento. Esta planificación es la más frecuente para presentar a personajes secundarios y que quedan apenas descritos, como los hombres del Casino, los clérigos o los invitados en el palacio de Vegallana (Alonso Fernández, 2004:47).

Por otro lado, es interesante el uso del primer plano en la película de Suárez. Según Ana Alonso, en la película solo aparecen en primer plano las figuras más importantes para el director: el Magistral, Ana y doña Paula (2004:48).

Además de los citados, hay otros recursos que apuntan a la presencia del narrador. Es significativo que la cámara muestre a los personajes de espaldas. En general, estos planos responden a momentos en que los caracteres realizan actividades que, por diversos motivos, esconden. Por ejemplo, deducimos que cuando Ana se sitúa ante el espejo de espaldas a la cámara, siente arrepentimiento y deseos de reconciliarse con el Magistral. De espaldas también es enfocado Fermín cuando reacciona al recibir la noticia del adulterio de Ana. Ha sido educado para esconder sus sentimientos y oculta su rostro a Petra (2004:48).

En ocasiones, el dinamismo de la cámara transmite pasión erótica. Un ejemplo sería cuando Mesía se dirige a caballo al campo para ver a Ana, los rápidos cortes y la aceleración de los planos anuncian semióticamente que la conquista de la Regenta está próxima. También la pasión que Fermín de Pas siente hacia la Regenta se traduce en la frenética búsqueda que hace en plena tormenta para encontrar a Ana. La cámara intensifica su movimiento cuando enfoca a Fermín y se ralentiza cuando Víctor está en cuadro. El momento más intenso de los celos del Magistral es expresado con un rápido barrido desde sus ojos al lugar donde él supone que están Ana y Álvaro. Por el contrario, la ralentización es utilizada para aportar un matiz dramático, como por ejemplo en la escena del duelo (2004:51-52).

Por otro lado, no todos los críticos han valorado positivamente las técnicas cinematográficas utilizadas en la película. En su obra *De la visualidad literaria a la visualidad fílmica: la Regenta de Clarín*, Cristina Martínez Carazo define la adaptación de Suárez como de escaso interés:

El fallo fundamental radica en la simplificación del argumento, reducido a la consumación de un adulterio. El guion, ineficaz a la hora de incorporar los diálogos, la narración y las descripciones de forma convincente, da como resultado una historia superficial, plagada de clichés. Tanto Ana Ozores como Mesía y de Pas se construyen como personajes estáticos, sin evolución, anquilosados en una línea de conducta fija y desvinculada del ambiente en el que se insertan. Por otro lado, Carlos Barbáchano señala la inadecuación de los actores principales (Barbáchano, 2000:21-24), especialmente de la protagonista, representada por Emma Penella, que, a pesar de ser buena actriz, posee un físico ajeno al perfilado en la obra literaria ya que no transmite ni la ingenuidad ni la fragilidad de Ana Ozores (...) La película, más que una adaptación, es un superficial resumen que ni siquiera llega a extraer los elementos mínimos para no desfigurar la historia. Por otro lado, el protagonismo que *Clarín* dio a Vetusta como personaje colectivo apenas se insinúa y los

personajes secundarios, fundamentales en la novela, aparecen como ligeramente esbozados. El mismo error se aprecia en la captación del mundo exterior, recurso clave para lograr al menos cierta credibilidad en la filmación de esta historia e imprescindible para seguir la peripecia del personaje, que se presenta desdibujado y desvinculado de estos entes de ficción<sup>22</sup>.

Como se puede ver, para Martínez Carazo el trabajo de planificación cinematográfica, tan valorado por Ana Alonso Fernández, no tiene relevancia frente a defectos graves como la simplificación del argumento. Es decir, la crítica de Martínez Carazo se dirige fundamentalmente al trabajo de guion y no al lenguaje cinematográfico de puesta en escena. Al tratarse de una crítica cinematográfica, parece necesario atender, no solo a la parte literaria de la película, sino también a su realización filmica.

#### Transformaciones en la estructura temporal

Como en el caso de la adaptación de Álvaro Custodio, la necesidad de reducir y condensar el material literario afecta directamente a la estructura temporal de la película y hace necesario crear un nuevo relato. Suárez evita hacer referencias al paso del tiempo (tres días en la primera y tres años en la segunda parte de la novela). También ha suprimido, como detallaré más adelante, pasajes significativos como la representación teatral, el baile o la penitencia de Ana durante la Semana Santa. Según Alonso, el director no se detiene en esas secuencias porque sus personajes y los conflictos que los rodean se exponen de una manera lineal desde el principio, a través de una planificación subjetiva y de angulaciones alejadas del realismo (Alonso Fernández, 2004:55). A parte de estos motivos, habría que añadir que un metraje de noventa minutos hace necesario la reducción radical de numerosos pasajes de la novela. En cualquier caso, Gonzalo Suárez construye la historia prescindiendo de las referencias al tiempo, aunque se adivinen diversas elipsis temporales.

Al condensar temporalmente los acontecimientos, el conflicto de toda la novela se resuelve en una secuencia, la del Vivero. Según Alonso, Suárez no insiste en la oscilación de la Regenta entre el pecado y la santidad de la segunda parte de la novela, porque en la primera parte del filme el conflicto ha sido planteado a través de la planificación, la iluminación o los movimientos de cámara (2004:53).

Como ya se ha comentado, en el cine y el teatro solo existe un momento temporal, el presente, ya que las imágenes siempre representan el momento actual. Si hay intención de hacer referencia al pasado (*flash-back*), este será anunciado por el personaje o por alguna indicación que haga referencia a un tiempo pretérito (cámara subjetiva, título con fecha del pasado etc.). Gonzalo Suárez no trata de dar información sobre el pasado de los personajes (tan importante en su

---

<sup>22</sup>Martínez Carazo, 2006: 194

caracterización) sino que deja que sea el espectador quien, con los datos que le ofrecen las imágenes, reconstruya el pasado. Tan solo hay un *flash-back*, en el que Petra explica al Magistral el pecado de Ana (Alonso Fernández, 2004:54).

El director evita las incoherencias temporales gracias al montaje y al *raccord*, que da cohesión a los distintos planos y consigue la evolución del discurso. Según Ana Alonso, uno de los mecanismos para conseguir el *raccorden* la película es el sonido. Un ejemplo sería el viento que se oye en la breve escena de la imagen nocturna de la Catedral. Este sonido anuncia la siguiente escena, en la que el aire sigue soplando durante el sueño erótico de Ana. El mismo recurso se utilizaría cuando la protagonista, para combatir el pecado, se flagela, y el sonido de este plano se repite en el siguiente, en el que el Magistral cruza una mirada de deseo y complicidad con Teresina. La reiteración del ruido funciona como metáfora: la visión fantasmal de la Catedral con el “fantasma” de Ana (su deseo oculto), y la lucha contra los deseos de la carne de la Regenta, con las tentaciones que siente el Magistral (Alonso Fernández, 2004:55).

#### Tratamiento del espacio

Respecto al espacio, Alonso hace interesantes observaciones: En la primera parte de la película hay una predominancia de la imagen sobre la palabra, de la descripción sobre la narración, al igual que en el texto literario. Los ambientes de Vetusta son descritos a través de la duración de los planos, el montaje y los movimientos de cámara. Gonzalo Suárez utiliza la profundidad de campo para presentar un espacio no fragmentado en el que el espectador debe tomar las relaciones de los personajes. Un ejemplo de gran profundidad de campo en la película es el comienzo. En la primera escena se parte de la imagen de Santos Barinaga, el plano se va abriendo mientras suenan las campanas de modo que vemos las calles de Vetusta y, finalmente, la Catedral (Alonso Fernández, 2004:56). La elección de esta imagen como comienzo de la película es significativa. Suárez nos presenta desde el principio al Magistral como alguien conflictivo, capaz de arrojar a la ruina al comerciante, en un plano inicial nocturno, oscuro y sórdido dominado por la Catedral.

Según Alonso, los espacios de la película son enfocados de diferentes maneras según el significado que el director les confiere: la Catedral es retratada a través de picados y contrapicados que acentúan el simbolismo del poder del Magistral; utiliza encuadres horizontales y *travellings* para el retrato de los personajes del Casino. El *travelling* en ocasiones introduce un matiz irónico al presentar varios objetos en orden sucesivo, como los inventos absurdos de la habitación de Víctor (2004:58).

## Tratamiento del texto de la novela

### Supresiones

Evidentemente hay muchas, algo inevitable y necesario al realizar una adaptación de una novela tan densa. Algunos ejemplos de supresiones son:

#### De personajes:

La familia Carraspique, la familia Páez, Saturnino Bermúdez, los de Palomares, padre de Ana y sus hermanas, el aya doña Camila, Germán, don Robustiano, etc.

#### De capítulos completos:

Se suprimen los capítulos III, IV, V, VII, IX, X, XII, XIV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXII, XXIII, XXIV, XXI y XXVI.

#### De situaciones:

Capítulo I: Escena de Bermúdez, Obdulia Fandiño y la pareja de Palomares.

Capítulo IX: Conversación doña Paula-Fermín.

Capítulo X: Ana en el Caserón cae en el cepo de Quintanar. Visión de Mesía tras la reja del parque. Crisis de Ana.

Capítulo XVI: Tarde de Todos los Santos. Descripción del estado de ánimo de Ana, de su miedo a la locura. Aparición a caballo de Mesía. Asistencia de Ana a la representación de *Don Juan Tenorio*.

Capítulo XVII: Ana y Fermín conversan en el parque de los Ozores.

Capítulo XXIII: Misa de Nochebuena en la Catedral. Ana ve a Mesía a su lado y siente de nuevo la tentación. Celos de Fermín.

Capítulo XXVI: Conversión de Pompeyo Guimarán. El Jueves Santo se comenta en casa de la Marquesa que Ana desfilará en la Procesión de Viernes Santo.

Capítulo XXIX: Navidad. Víctor confiesa a Mesía su malestar con Petra. Mesía la despide y le ofrece trabajo en la fonda.

Capítulo XXX: Quintanar le cuenta todo lo ocurrido a *Frígilis* al final del día de caza.

Celedonio da un beso a la Regenta desmayada en la Catedral.

### Compresiones

Hay innumerables compresiones. Un ejemplo sería la secuencia 13, cuando Ana se despierta en medio de la noche y llama con la campanilla. Ana le pide a Víctor que se quede con ella, quiere besarle pero él lo evita, le da un beso en la frente y se va. En la novela en esta escena Ana le pide un hijo a Víctor, que no le hace especial caso. *Clarín* describe a un Quintanar paciente que espera largo tiempo hasta que su mujer se duerme. En la película, Gonzalo Suárez hace un tratamiento más

radical del personaje de Quintanar, apenas dedica tiempo y atención a su esposa y las escenas con ella son breves, acortando numerosos diálogos.

En la novela *Visitación* le cuenta a Mesía cómo es Ana en su alcoba, sus deseos reprimidos, su inclinación hacia él y le anima a conquistarla. En la película esto queda reducido al máximo en un comentario de *Visitación* (“ÀCòmetta!”) en la comida en el palacio de los Vegallana (Secuencia 22).

#### Traslaciones

##### De espacios:

-En la secuencia 55, en el Vivero, Fermín indignado le pregunta a Ana si es Mesía el hombre con el que sueña. En la novela esta escena tiene lugar en casa de doña Petronila.

-En la secuencia 22, en la comida en casa de los Vegallana, *Visitación* y Mesía tienen una conversación que en la novela tiene lugar en el balcón de los Vegallana, la tarde que Ana vuelve paseando de su primera confesión.

##### De acciones:

-Una traslación muy interesante es la primera secuencia de la película. Es del todo atrevido comenzar una narración con la imagen nocturna, degradada, de un borracho hablando mal de don Fermín de Pas. Seguidamente, Gonzalo Suárez nos lleva a la imagen esperada, la Catedral y el famoso comienzo de la novela, con el Magistral observando con su catalejo *Vetusta* y el parque de Ana Ozores. Como afirma Ana Alonso, es significativo que la cinta comience con esta secuencia, en la que destaca el ambiente nocturno y las sombras. Según ella, estas escenas recuerdan el estilo expresionista, en el que se juega con la luz y la sombra para destacar aspectos turbios del hombre y el inconsciente. Estos planos iniciales incidirían en la contraposición de la pureza que ansía Ana Ozores, representada en la luz y la oscuridad de los mendigos, Santos Barinaga o los deseos prohibidos de la Regenta (2004:62).

-En la secuencia 23 la botella de champán sustituye en la película la escena del columpio, cuando Mesía intenta inútilmente liberar a Obdulia, que ha quedado atrapada. En la película, Álvaro trata de abrir una botella de vino y ante su incapacidad, *Visitación* se ríe. Todos están expectantes. Gonzalo Suárez elige una música de fondo que aporta un tono de comedia. Fermín descorcha la botella sin esfuerzo aparente. La imagen del champán rebosando espuma tiene connotaciones sexuales mucho más explícitas que la escena del columpio de la novela de *Clarín*.

-La secuencia 41 muestra a Ana azotándose la espalda. Inmediatamente después, en la secuencia 42 Ana pasea con Fermín con un fondo de música romántica. Gonzalo Suárez traslada temporalmente el momento en que Ana, desesperada, se azota la espalda y lo sitúa al mismo tiempo que el punto álgido de su intimidad y acercamiento a Fermín de Pas, como si el castigo físico fuese parte de la



etapa mística que atraviesa la protagonista. Sin embargo, en la novela el castigo físico que se autoimpone Ana no tiene nada que ver con el misticismo ni con la etapa de máximo acercamiento al Magistral durante el verano que pasan juntos en Vetusta, sino con la tentación que siente meses después de ese verano, en la misa de Navidad, época en la que empieza a flaquear de nuevo.

- En la novela, después de descubrir a Mesía saltando por el balcón, Quintanar se va de caza con *Frígilis*. Por la tarde, al volver después de pasar todo el día fuera, llega el Magistral. En la película se traslada la llegada de Fermín a esa misma mañana, ya que Víctor no va a cazar con *Frígilis*. Con esta traslación de acciones se suprime el importante papel del amigo en esta situación, en la que parece que se va a evitar el duelo y el fatal desenlace.

### Transformaciones

#### De narraciones en diálogos:

-Secuencia 37: El diálogo de Santos Barinaga en el Casino contando borracho quedoña Paula y Fermín le han hecho la competencia y le han arruinado.

### Visualizaciones

-En la secuencia 12 Ana sueña que aparece Mesía por el balcón, intenta abrazarlo y desaparece la imagen. Se tumba de nuevo, se remueve en la cama, suspira.

-El duelo pasa de ser algo narrado en la novela a visualizarse en dos escenas simultáneas en las que se ve el duelo, el disparo y la muerte de Quintanar paralelamente con primeros planos de Ana rezando llena de terror.

### Añadidos

-En la secuencia 21 Ana le confiesa a Fermín que sueña con un hombre. *Clarín* afirma en el capítulo dieciséis que aunque la Regenta sueña todas las noches con Mesía, nunca le contó al Magistral la tentación que significaba para ella.

-Suárez crea toda una situación nueva en torno a la tarde después de la comida en casa de los Vegallana. En la novela todos se marchan al Vivero excepto Fermín, que no lo considera adecuado y se queda toda la tarde esperando en el paseo el regreso de Ana. En la película, Fermín abandona la casa de los Vegallana porque debe decir el sermón (secuencia 24). A continuación, se desarrolla una serie de situaciones inexistentes en la novela con el ofrecimiento de Mesía de acompañar a Ana al sermón y posterior escena en el parque del Caserón (secuencias 25, 26, 28, 29,30 y 31).

-Hay añadidos que cambian la personalidad de algunos personajes, como la secuencia 38 en la que Quintanar recita versos entre cachivaches y trastos. *Frígilis* tiene una escafandra entre las manos y comentan que Ana está mejor. Quintanar recita mientras su amigo lee un texto acerca de la escafandra. La imagen es la de dos locos enfrascados en sus asuntos. *Frígilis* adquiere una faceta de inventor de artilugios de la que carece en la novela. Es Quintanar quien inventa,entre otras cosas,el

cepo en el que cae Ana. En cualquier caso, *Clarín* dibuja un *Frigilis* vinculado a la naturaleza, a las semillas, a las plantas y a la caza, no a los artilugios mecánicos.

-En la misma línea, Suárez crea una escena totalmente nueva: en el Vivero, Víctor y *Frigilis* prueban una máquina que tira globos para entrenar la puntería (secuencia 46).

-En su retiro en el Vivero, *Clarín* nos describe a Ana compartiendo su tiempo con Quintanar y Mesía, haciendo excursiones, paseando... Gonzalo Suárez muestra en el Vivero una vida parecida a Vetusta: Ana teje acompañada de la servidumbre (secuencia 48), mientras Víctor se entretiene con *Frigilis* creando artilugios. La actitud paternal de Víctor se pierde en la película al no haber prácticamente escenas del matrimonio.

-Al terminar la comida en el Vivero, después de la romería de San Pedro, Suárez introduce un diálogo completamente nuevo (secuencia 55): Fermín regaña a Ana, le pide explicaciones y le pregunta si es Mesía el hombre de los sueños. Ella pregunta si quiere saberlo como sacerdote o como hombre. Él le dice que como hombre y Ana le rechaza.

-Suárez desarrolla toda la secuencia del duelo en varias escenas que no existen en la novela: en la secuencia 68 Ana se cruza con el carruaje de Mesía, que sigue su camino en dirección contraria al lugar del duelo. En la secuencia 69 Ana llega donde yace Quintanar, se agacha a su lado y le pide perdón. *Frigilis* le dice que es tarde, que está muerto.

## Desarrollos

### Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas:

-No hay en la novela descripción alguna de la llegada de Ana con Petra a la Catedral para confesarse el primer día, sin embargo, sí se describe la salida de la Catedral acompañada de Petra, de modo que, implícitamente, se presupone su llegada dos horas antes. En la secuencia 6, Suárez muestra la llegada de Ana y Petra a la Catedral desde el punto de vista de Fermín, con la cámara tras la celosía.

-No hay ninguna escena en la novela en la que Santos Barinaga en primera persona hable de la ruina que le han provocado el Provisor y su madre (a excepción de cuando pasa borracho bajo su ventana). En la secuencia 37 de la película, Barinaga está en el Casino, borracho, contando la competencia desleal que le hace doña Paula.



### 1.3 *La Regenta*. Serie de televisión de Fernando Méndez Leite.

#### 1.3.1 Contexto de producción

*La Regenta* es una miniserie televisiva, adaptación de la novela homónima de Leopoldo Alas *Clarín*, escrita y dirigida por Fernando Méndez Leite y emitida por Televisión Española en 1995. Los tres episodios se emitieron entre el 17 y el 19 de enero de 1995.

Con un presupuesto inicial de quinientos millones de pesetas (tres millones de euros), el rodaje se llevó a cabo en ochenta y cuatro días (quince semanas). Se realizó en 1994, comenzó el 11 de abril y terminó a finales de julio del mismo año. La serie estuvo acabada con montaje, doblaje y sonorización cuatro meses después. Trabajaron en total cuarenta y cuatro actores y unos mil quinientos extras. Los escenarios fueron cuarenta y siete exteriores y diecisiete interiores. Las localizaciones de rodaje elegidas fueron: la Catedral, el Palacio de Meres y la Travesía de Oviedo; la finca "El Rincón" de Aldea del Fresno; el teatro de Colmenar de la Oreja, la Casa de Campo, la calle Santa Isabel y el Círculo Mercantil de Madrid.

La adaptación televisiva tiene una serie de rasgos distintivos propios de las adaptaciones literarias como la elección de novelas situadas en el pasado y un reparto de actrices y actores pertenecientes al *star system* nacional (Martínez Carazo, 2006:212). Para el reparto Méndez-Leite lo tuvo claro. Quería a Aitana Sánchez Gijón en el papel de la atormentada Ana Ozores mucho antes de que arrancara el proyecto. Aitana Sánchez Gijón ensayó durante tres meses antes de empezar a rodar. Para el marido de la Regenta, Méndez Leite había pensado en Fernando Rey, pero tras la muerte del actor fue elegido Héctor Alterio. Los otros dos hombres de Ana Ozores fueron interpretados por Juan Luis Galiardo, en el papel de Álvaro Mesía, y por Carmelo Gómez, como el Magistral de la Catedral, empeño este último de la propia Aitana Sánchez Gijón. El personaje clave de la historia, potenciado en la serie, fue Petra, al que dio vida la actriz Cristina Marcos.

Martínez Carazo detalla cómo fue el proceso de creación del guion. Según esta autora, Méndez Leite sentía una gran fascinación por *La Regenta*. Sin embargo, el director no sabía lo difícil que sería el proceso de adaptación, no solo por la complejidad de la obra, sino también por las muchas imposiciones de Televisión Española. En total el proyecto se extendió a lo largo de once años, entre 1983 y 1994. La primera adaptación de Méndez Leite duraba diez horas y media (siete capítulos) e incluía el texto completo. Tras distintas revisiones a lo largo de cinco años y un total de doce versiones diferentes, quedó una película de seis horas que posteriormente tuvo que volver a reducir a cinco (2006:189-190).

La serie obtuvo numerosos premios, entre ellos el Fotogramas de plata a la mejor actriz de TV (Aitana Sánchez Gijón), Fotogramas de plata al mejor actor de TV (Carmelo Gómez), Premio de la

Unión de Actores al mejor protagonista de TV (Aitana Sánchez Gijón) y el Premio de la Unión de Actores al mejor secundario de TV (Cristina Marcos).

Ficha técnica:

<b>Guion y dirección:</b>	Fernando Méndez Leite
<b>Dirección artística:</b>	Gil Parrondo
<b>Producción:</b>	TVE
<b>Música:</b>	Bingen Mendizábal
<b>Fotografía:</b>	Rafael Casenave
<b>Montaje:</b>	Nieves Martín
<b>Vestuario:</b>	Javier Artiñano
<b>Maquillaje:</b>	Paca Almenara
<b>Sonido:</b>	Manuel Rubio
<b>País:</b>	España
<b>Género:</b>	Drama (Adaptación literaria)
<b>Duración por episodio:</b>	100 minutos
<b>Nº de episodios:</b>	3
<b>Emitido por:</b>	TVE
<b>Fecha de emisión:</b>	1995
<b>Idioma:</b>	Español

Ficha artística

<b>Personaje</b>	<b>Intérprete</b>
Ana Ozores	Aitana Sánchez-Gijón

Fermín de Pas	Carmelo Gómez
Álvaro Mesía	Juan Luís Galiardo
Doña Paula Raíces	Amparo Rivelles
Víctor Quintanar	Héctor Alterio
Petra	Cristina Marcos
Visitación	Fiorella Faltoyano
Tomás Crespo, <i>Frígilis</i>	Miguel Rellán
Petronila Rianzares	María Luisa Ponte
Santos Barinaga	Manuel Alexandre

### 1.3.2 Segmentación comparativa

La serie de televisión se compone de tres episodios que reproducen la novela:

-El primer episodio (quince capítulos de la novela) corresponde a la primera mitad de la obra literaria, abarca hasta el capítulo XV, que concluye con el escándalo nocturno de Santos Barinaga. Como en la novela, la película describe la vida en Vetusta y los distintos personajes. Reproduce temporalmente tres días.

-El segundo episodio (diez capítulos de la novela) se extiende del capítulo XVI al XXV, momento en que la protagonista sale en Procesión comopénitente. En este segundo episodio Ana oscila entre la vida beata y la mundana. Asiste al baile en el Casino y se desmaya en brazos de Mesía. A raíz de este suceso, Ana quiere demostrar a Fermín su devoción y promete desfilarse en la Procesión de Semana Santa. Este episodio culmina con la Procesión. Reproduce, junto con el tercer episodio, tres años.

-El tercer y último episodio (cinco capítulos de la novela) continúa la historia desde el capítulo XXVI hasta el XXX, el último de la novela, en el que tiene lugar el trágico desenlace. A partir de haber salido en la Procesión, Ana enferma y empieza a hacer una nueva vida en el Vivero. Se aleja de Fermín y va cayendo poco a poco en las redes de Mesía, que finalmente la seduce. Álvaro Mesía y Víctor Quintanar se batan en duelo, muriendo este último y quedando Ana Ozores abandonada por todos.

La estructura en tres capítulos obliga a terminar en un punto culminante cada uno de los episodios y a la vez necesita un pequeño nudo en cada uno de ellos.

A continuación se muestra una sinopsis comparativa del primer capítulo de la serie de televisión como base para mostrar los distintos métodos de adaptación utilizados por Fernando Méndez Leite. Me he limitado a analizar solamente el primero de los capítulos dada la extensión de la serie completa. Uno solo de los capítulos de la serie tiene la duración de una película, por lo que su análisis es suficiente para explicar y valorar los métodos de adaptación utilizados.

#### Sinopsis comparativa

Como en las adaptaciones de Custodio y Suárez la siguiente sinopsis comparativa pone de manifiesto los momentos de la novela que han servido para elaborar cada una de las situaciones de la adaptación para la televisión.

Nota:

..... supresiones de capítulos o pasajes de la novela

xxxxxxxxxxxxx añadidos de la obra teatral con respecto a la novela

<b>SERIE DE TELEVISIÓN ESPAÑOLA</b>	<b>NOVELA</b>
<b>PRIMER CAPÍTULO</b>	<b>Capítulos I a XV</b>
<p>Secuencia 1. Catedral. Exterior. Día.</p> <p>Imagen de la Catedral.</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo I</p> <p>Presentación de Vetusta.</p> <p>Escena en la torre de la Catedral con Bismarck y Celedonio.</p> <p>Fermín de Pas observa Vetusta desde la torre.</p> <p>Presentación de don Saturnino Bermúdez. Escena de Bermúdez, Obdulia Fandiño y la pareja de Palomares. Presentación de Obdulia. Descripción de Vetusta y la Catedral.</p>
<p>Secuencia 2. Parque de Ana Ozores. Exterior. Día.</p> <p>Visitación va a buscar a Ana para ir a confesar.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>

<p>Secuencia 3. Casa del Magistral. Despacho. Interior Día.</p> <p>Fermín está ensayando un discurso ante doña Paula y Teresina.</p>	<p>Capítulo XI</p> <p>El Magistral, solo en su despacho, escribe un discurso.</p>
<p>Secuencia 4. Catedral. Interior. Día.</p> <p>Conversación de Obdulia y el Magistral. Obdulia se queja de que no le tome como confesor.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 5. Catedral. Interior. Día.</p> <p>Don Cayetano y el Magistral conversan antes del coro.</p>	<p>Capítulo II</p> <p>Catedral, sacristía. Presentación del Arcipreste Cayetano Ripamilán y otros canónigos.</p>
<p>Secuencia 6 Catedral. Coro. Interior día.</p> <p>Cotilleos de curas.</p>	<p>Presentación de don Custodio. Descripción de Glocester.</p>
<p>Secuencia 7. Catedral. Coro. Interior. Día.</p> <p>Diálogo de Cayetano Ripamilán y el Magistral sobre la historia de Ana Ozores.</p>	<p>Capítulo XI</p> <p>El Magistral recuerda lo que le dijo don Cayetano acerca de Ana Ozores.</p>
<p>Secuencia 8. Catedral. Interior día.</p> <p>Celedonio les dice a Ana y a Visitación que el Magistral ese día no se sienta a confesar. Despide a las señoras que se van al Espolón.</p>	<p>Capítulo II</p> <p>Celedonio informa a Ripamilán y al Magistral que les dijo a las señoras que se fueran porque el Magistral no confesaba ese día.</p>
<p>Secuencia 9. Catedral. Interior. Día.</p> <p>Ripamilán se escandaliza porque Fermín no ha atendido a la Regenta. Sale corriendo con el Magistral hacia El Espolón.</p>	<p>Capítulo II</p> <p>Fermín de Pas y Ripamilán salen al Espolón a buscar a la Regenta.</p>



.....	Termina la visita de Saturnino, Obdulia y los de Palomares.
<p>Secuencia 10. El Espolón. Exterior. Día.</p> <p>Conversación del Magistral, don Cayetano, Ana y Visitación. Fermín y Ana quedan en confesar al día siguiente.</p>	Conversación de don Cayetano, el Magistral y la Regenta en el paseo.
<p>Secuencia 11. Caserón de los Ozores. Habitación de Ana.</p> <p>Ana sola en su habitación trata de leer un libro para su confesión del día siguiente. Recuerda la aventura de la infancia en la barca con Germán.</p> <p>Ataque de nervios de Ana.</p>	<p>Capítulo III</p> <p>Presentación de Ana Ozores. Descripción de la Regenta preparándose para acostarse preocupada por tener que hacer confesión general. Recuerdos de la infancia de Ana, episodio en la barca con Germán.</p> <p>Se imagina a Álvaro Mesía. Desea tener un hijo. Sufre un ataque de nervios.</p>
<p>Secuencia 12. Caserón de los Ozores. Habitación de Ana.</p> <p>Quintanar entra en la habitación de Ana, esta le dice que él es la madre que no ha tenido. Le habla de tener un hijo. Intenta darle un beso.</p>	Presentación de Víctor y Petra. Ana le pide tener un hijo. Por fin se queda dormida y Quintanar se marcha a su cuarto.
<p>Secuencia 13. Caserón de los Ozores. Pasillos. Interior noche.</p> <p>Diálogo de Petra y Quintanar.</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>xxxxxxxxxxxxxx</p> <p>Descripción de Quintanar, sus costumbres, sus aficiones, sus sentimientos hacia Ana.</p> <p>Pensamientos de Ana antes de dormirse. Disposición a resistirse a Álvaro Mesía, que hacía dos años que la rondaba.</p>

<p>Secuencia 14. Caserón de los Ozores, Parque. Exterior. Amanecer</p> <p><i>Frigilis</i> va a buscar a Quintanar temprano.</p>	<p>Víctor y <i>Frigilis</i> salen antes del amanecer a cazar.</p>
<p>Secuencia 15. Carruaje. Interior. Amanecer.</p> <p>Conversación de Quintanar y <i>Frigilis</i> en el carruaje sobre el adulterio.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo IV</p> <p>Historia de don Carlos Ozores, padre de Ana. Infancia de Ana, relación con el aya doña Camila. Lecturas y aficiones de Ana. Primeros ataques.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo V</p> <p>Historia de las tías de Ana y de su juventud con ellas tras la muerte de su padre. Historia de <i>Frigilis</i> y de cómo le presenta a Víctor.</p>
<p>Secuencia 16. Casa del Magistral. Alcoba-despacho. Interior. Día.</p> <p>Fermín en su despacho. Intenta trabajar en la Historia de la Diócesis de Vetusta. Dibuja una celosía. Recuerda a Ana brevemente en el paseo. Teresina canta arreglando la habitación.</p>	<p>Capítulo XI</p> <p>Fermín en su despacho trata de escribir un discurso. No se concentra. Piensa en Ana. Teresina arregla la habitación haciendo mucho ruido.</p>
<p>Secuencia 17. El Espolón. Exterior. Día.</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo VIII</p> <p>Descripción de la vida política de Vetusta, el partido reaccionario del Marqués de Vegallana y el liberal de Álvaro Mesía.</p> <p>Presentación de la Marquesa. Tertulia de los Vegallana.</p>

<p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>Mesía y Visitación pasean por El Espolón. Recuerdos que ponen en situación quién es Mesía.</p>	<p>Escena de Visitación y Obdulia en la cocina.</p> <p>Ana pasa por debajo del balcón de los Vegallana tras confesar.</p> <p>Llegada de Paco y Mesía a casa de Paco. Presentación de Visitación. Coqueteo de Paco y Obdulia.</p> <p>Ana vuelve de la primera confesión por la calle con Petra. Cruce de saludos de Visita y Mesía en el balcón y Ana en la calle. Visitación exhorta a Mesía a “comérsela” y a tener cuidado con el Magistral. Conversación de Visitación y Mesía sobre Ana.</p> <p>Relación Visitación-Mesía. Al final de la conversación Álvaro intenta dar un beso a Visitación. Esta le da una bofetada.</p>
<p>Secuencia 18. Catedral. Confesionario. Interior. Día.</p> <p>Ana se confiesa con Fermín de Pas.</p> <p>Ana le habla de la voluptuosidad que siente por las noches y sus malos pensamientos.</p> <p>Cuenta que se quedó sin madre y que le gustaría tener un hijo. Le habla del episodio de la barca.</p> <p>Ana habla de sus tías, de cómo apareció Quintanar y se casó.</p> <p>El Magistral le habla del hermano mayor del alma y de la pepita en el río.</p>	<p>Capítulo III</p> <p>Presentación de Ana Ozores.</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p> <p>Recuerdos de la infancia de Ana, episodio en la barca con Germán. Se imagina a Álvaro Mesía. Desea tener un hijo. Sufre un ataque de nervios.</p> <p>Capítulo V</p> <p>Resumen del narrador sobre la vida de Ana.</p> <p>Capítulo IX</p> <p>Recuerdos de Ana acerca de la confesión durante el paseo con Petra.</p>
<p>Secuencia 19. Casino. Interior. Día</p>	<p>Capítulo VI</p>

<p>Los hombres en el Casino cotillean sobre la Regenta y el Magistral.</p>	<p>Descripción del Casino. Conversación sobre el cambio de confesor de Ana Ozores. Presentación de Pepe Ronzal, <i>Trabuco</i>.</p> <p>Salida del Casino de Álvaro, Paco y Joaquín. Paseo por la calle. Conversación de Álvaro y Paco sobre Ana. Álvaro engaña a Paco haciéndole creer que está enamorado. Descripción de las intenciones y sentimientos de Mesía.</p>
<p>Secuencia 20. Bosque. Exterior. Atardecer.</p> <p>La Regenta y Petra pasean tras la confesión.</p>	<p>Capítulo IX</p> <p>Ana recuerda en el paseo posterior a la confesión sus palabras y las del Magistral.</p> <p>Presentación de Petra que deja a la Regenta ensimismada y se va a ver a su primo el molinero.</p> <p>Ana y Petra vuelven por las calles llenas de gente y se encuentran con Mesía y Paco. Paseo de Ana junto a Mesía.</p>
<p>Secuencia 21. Casa del Magistral. Cuarto de estar. Interior. Día.</p> <p>Conversación del espía Campillo y doña Paula.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 22. Casino. Interior. Día.</p> <p>Los mismos más Álvaro y Paco Vegallana. Mesía critica al Magistral.</p>	<p>Capítulo VII</p> <p>Presentación de Álvaro Mesía, Frutos Redondo y Paco Vegallana.</p> <p>Salida del Casino de Álvaro, Paco y Joaquín.</p> <p>Paseo por la calle. Conversación de Paco y Álvaro sobre su interés por Ana. Álvaro engaña a Paco haciéndole creer que está enamorado. Descripción de las intenciones y sentimientos de Mesía.</p> <p>Engañado por el falso amor de Mesía, Paco está dispuesto a ayudarlo en todo lo que pueda</p>

<p>Secuencia 23. Fuente de Mary Pepa. Exterior. Atardecer.</p> <p>Petra y la Regenta van de paseo. <i>Flashback</i> de la confesión.</p>	<p>Capítulo IX</p> <p>Ana está ensimismada recordando la confesión.</p>
<p>Secuencia 24. Molino de Antonio. Interior. Atardecer.</p> <p>Petra se encuentra con su primo el molinero y le habla de su señora.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 25. Fuente de Mary Pepa. Exterior. Atardecer.</p> <p>Ana sale de sus recuerdos y ve un sapo viscoso.</p>	<p>Capítulo IX</p> <p>Ana sale de sus recuerdos y ve un sapo.</p>
<p>Secuencia 26. Caserón de los Ozores. Interior. Tarde.</p> <p>Quintanar y <i>Frígilis</i> construyen un cepo.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 27. Calle del Comercio. Exterior. Noche.</p> <p>Ana y Petra vuelven caminando y encuentran a Mesía y Paco que las acompañan.</p>	<p>Capítulo IX</p> <p>Ana y Petra vuelven del paseo y encuentran a Mesía y Paco.</p>
<p>Secuencia 28. Casa del Magistral. Comedor.</p> <p>Cena del Magistral y doña Paula. Esta le cuenta todo lo que dicen sobre ellos.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XI</p> <p>Doña Paula le cuenta a Fermín lo que se critica, que han arruinado a don Santos, que roban, sus amoríos...</p> <p>Les critican porque las hijas de Carraspique se han metido a monjas a causa de su influencia, que una se está muriendo por culpa suya y que también es culpable de que no se case la hija de Páez. Sale el tema de la Brigadiera.</p>

<p>Secuencia 29. Caserón de los Ozores. Estudio de Quintanar.</p> <p>Ana cae en el cepo mientras su marido está en el teatro.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo X</p> <p>Ana sola y triste en el Caserón. Se lamenta de su boda con Quintanar. Cae en el cepo de su marido.</p> <p>Reflexiones de Petra sobre lo que va a ocurrir en esa casa.</p>
<p>Secuencia 30. Teatro de Vetusta. Interior. Noche.</p> <p>Visitación, Quintanar, la marquesa de Vegallana y el médico charlan en la pausa del teatro sobre Ana y hacen planes para que salga más a menudo.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 31. Parque de los Ozores. Exterior. Noche.</p> <p>Ana pasea sola por el parque. Mesía se acerca a la reja.</p> <p>Petra observa desde la ventana.</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo X</p> <p>Ana baja al parque y siente que está Mesía. Huye.</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p> <p>Ana sufre un ataque de nervios. Le atiende Víctor que ya ha vuelto del teatro.</p> <p>Quintanar le cuenta a Ana lo que ha hablado en el teatro con la Marquesa y don Robustiano.</p>
<p>Secuencia 32. Caserón de los Ozores. Despacho de Quintanar. Interior. Noche.</p> <p>Quintanar ve el estropicio del cepo. Llegan Ana y Petra.</p>	<p>Capítulo X</p> <p>Quintanar descubre el estropicio, llegan Ana y Petra.</p>
<p>Secuencia 33. Caserón de los Ozores. Habitación de Ana. Exterior. Mañana.</p> <p>Quintanar Visitación y Ana. Historia de Cuervo, planes de sacar a Ana de casa más a menudo.</p>	<p>Capítulo XIII</p> <p>Descripción del narrador omnisciente acerca de Visitación. Diálogo con Víctor. Visitación ayuda a Ana a vestirse. Luego</p>

<p>Visitación se lleva un broche que Ana le regala.</p>	<p>van al tocador.</p>
<p>Secuencia 34. Casa del Magistral. Alcoba-despacho de Fermín. Interior. Día.</p> <p>Teresina entrega a Fermín una carta de la Regenta</p>	<p>Capítulo XI</p> <p>Fermín escribe a primera hora de la mañana en su casa. Llegada de Petra con una carta de Ana.</p>
<p>Secuencia 35. Casa del Magistral. Alcoba-Despacho. Interior. Día.</p> <p>Doña Paula discute con Fermín sobre la carta de la Regenta. El Magistral se va a casa de los Vegallana.</p>	<p>Discusión con Fermín sobre la pertinencia de la carta y el tono con que está escrita. Prevención de Paula sobre la maledicencia y envidia de la que es objeto. Le ordena dejarse de cartas y de confesiones.</p>
<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XII</p> <p>Presentación de la familia Carraspique. Escena con el médico don Robustiano que anuncia que si no cambia de vida, la hija de Carraspique morirá. Fermín va al palacio del Obispo. Presentación de Camoirán.</p> <p>Escena con el párroco de Contracayes: mal humor y crueldad de Fermín. Encuentro con Visitación y Olvido Páez, con curas y notario. Visita a los Páez.</p>
<p>Secuencia 36. Palacio de los Vegallana. Interior. Día.</p> <p>Celebración del santo del Marqués de Vegallana. En los salones conversan entre otros el Magistral, Mesía, Cayetano Ripamilán, el Marqués, Ana, Visitación y Obdulia. Conversación de Visitación y Mesía sobre Ana.</p>	<p>Capítulo XIII</p> <p>Saludos y charla antes de la comida en el Palacio de los Vegallana.</p> <p>xxxxxxxxxxxxx</p>

<p>Secuencia 37. Palacio de los Vegallana. Comedor. Interior. Día.</p> <p>Comida en casa de los Vegallana.</p> <p>.....</p>	<p>Comida en casa de los Vegallana.</p> <p>Después de comer tiene lugar la escena del columpio donde el Magistral demuestra su superioridad física frente a Mesía.</p>
<p>Secuencia 38. Palacio Episcopal. Interior. Día.</p> <p>Doña Paula va al Palacio Episcopal a preguntar por Fermín.</p>	<p>xxxxxxxxxxxxxx</p>
<p>Secuencia 39. Paseo El Espolón. Exterior. Día.</p> <p>Fermín se apea del carruaje en El Espolón y los demás se van al Vivero.</p>	<p>Capítulo XIII</p> <p>Fermín se apea en El Espolón y ve marcharse los carruajes.</p>
<p>Secuencia 40. Paseo El Espolón. Exterior. Día.</p> <p>Foja, el Arcediano y Glocester critican al Magistral.</p>	<p>Capítulo XIV</p> <p>Fermín pasea solo en El Espolón. Descripción del paseo y de los transeúntes. Fermín pasa al lado de los curas murmuradores.</p>
<p>Secuencia 41. Palacio Episcopal. Interior. Día.</p> <p>Fermín llega al palacio del Obispo que le dice que apesta a licor y que su madre y Teresina han preguntado por él.</p>	<p>El Magistral entra en el palacio del Obispo que le critica oler a licor. Le dice que ha estado Teresina dos veces preguntando por él. Fermín sale indignado. Decide no ir a su casa y volver al Espolón.</p>
<p>Secuencia 42. Paseo El Espolón. Exterior. Día.</p> <p>Fermín espera el coche de vuelta del Vivero. Le pregunta a una niña por el</p>	<p>Escena de los chiquillos en el paseo. Les pregunta si han visto volver los coches.</p>



<p>coche de los marqueses. Sufre un ataque de celos.</p> <p>.....</p>	<p>Por fin cae la noche y ve venir los carruajes. Deduce que la Regenta va con Mesía.</p> <p>Fermín va hasta la casa de Vegallana y ve que sigue la fiesta. Cree ver a Ana en el balcón pero no es ella.</p>
<p>Secuencia 43. Casa del Magistral. Escalera. Interior. Noche.</p> <p>Fermín vuelve a casa. Su madre le espera en lo alto de la escalera.</p>	<p>Capítulo XV</p> <p>Fermín vuelve a casa y se encuentra a su madre muy enfadada.</p>
<p>Secuencia 44. Casa del Magistral. Comedor. Interior. Noche.</p> <p>Doña Paula discute con Fermín.</p> <p>.....</p>	<p>Doña Paula discute con Fermín.</p> <p>Historia de Paula Raíces. Fermín se encierra en su cuarto y se lamenta de ser un ingrato con su madre.</p>
<p>Secuencia 45. Casa del Magistral. Despacho. Interior-Exterior. Noche.</p> <p>.....</p> <p>Santos Barinaga vuelve borracho a su casa insultando al Magistral y a su madre. Fermín mira por el balcón.</p>	<p>En la planta de abajo doña Paula hace cuentas. Relato de los negocios de la madre.</p> <p>Aparición en la calle de Santos Barinaga borracho, que le acusa a gritos de ladrón.</p>

A continuación se detallan los métodos de adaptación basándose en el cuadro comparativo.

#### 1.3.4 Análisis de los procedimientos de adaptación

##### Enunciación y punto de vista

El lenguaje cinematográfico de Méndez Leite es sobrio, al servicio de una historia que trata de narrar con absoluta fidelidad la novela. Por ello, la historia está contada desde el punto de vista de un solo narrador a diferencia de Suárez, que va saltando de la mirada de unos personajes a otros (observamos a la Regenta a través de los ojos del Magistral cuando la mira con el catalejo o a través

de la celosía del confesionario, mirada de los pobres y mendigos de Vetusta, mirada de Ana al final de la película, etc.).

Para algunos autores el punto de vista de Méndez Leite no estaría exento de un marcado carácter de género. Según Sally Faulkner, Méndez Leite aporta dicho punto de vista al incluir en su versión las referencias y asociaciones entre personajes y animales existentes en la novela, en concreto las referidas a la Regenta. Así, el director destacaría la similitud entre Ana y un pájaro atrapado incluyendo en su versión el momento en el que cae en la trampa para zorros de Quintanar. Otros ejemplos de estas asociaciones entre animales y personajes se vería reforzado por el hecho de que Víctor llama a su mujer “tòrtola mía”. Por otro lado, Mesía observa en el despacho de Víctor el pavo real disecado tras una escena en el Casino presumiendo de sus conquistas. Parece que seducir a la mujer de su amigo será un trofeo análogo al pájaro inerte del despacho de Víctor. Méndez Leite situaría a la misma altura a Ana y al pavo real cuando esta viene al despacho a despedirse de Mesía (Faulkner, 2004:117). Este es solo un ejemplo que la autora aporta para señalar que la versión de este director es la más reaccionaria en términos de género. Otro ejemplo para justificar esta tesis es que Méndez Leite focaliza la serie y le da la mayor importancia al personaje de Fermín, porque como él mismo afirma: “el Magistral es el gran protagonista de la novela y a mi juicio el personaje más rico y más apasionante que tiene *La Regenta*” (Méndez Leite, 1995:112). Esta afirmación revela que el director no ha realizado un análisis profundo de los personajes. Como afirma María del Carmen Bobes, aunque el Magistral es el personaje que más espacio ocupa, la historia de Ana es más amplia y completa. Además, afirma, la historia de Fermín carece de autonomía y no incluye transformaciones mínimas para que pueda ser considerada como la base de la novela (Bobes Naves, 1993:126). Al no matizar el carácter femenino principal, Méndez Leite reduce la heroína de *Clarín* a un mero objeto o espectáculo (Faulkner, 2006: 121).

Por otro lado, en su artículo *High Fidelity: Scoring the Text in TV's La Regenta*, Linda M. Willen alaba la capacidad de la banda sonora para transmitir los pensamientos y sentimientos de los protagonistas a través de los *leit-motifs* musicales. Según ella, la música expresa estados mentales y diferentes perspectivas que en la novela se transmiten a través de diversas técnicas narrativas<sup>23</sup>. Así, los sentimientos de los protagonistas extensamente descritos por el narrador omnisciente en la novela, se transmiten acertadamente en la serie de televisión a través de diferentes temas musicales y sus modulaciones.

## Transformaciones en la estructura temporal

---

<sup>23</sup> Willem, Linda M. 2011:279

En su análisis de la adaptación para televisión de Méndez Leite, Martínez Carazo afirma que la segmentación temporal de la novela, tres días para la primera parte y tres años para la segunda, resulta problemática, ya que el contraste entre la morosidad inicial y el acelerado paso del tiempo del final de la novela se desdibujan necesariamente al llegar a la pantalla. Por este motivo, las descripciones y las reflexiones de *Clarín* que ocupan los primeros capítulos de la novela se omiten. Así, la primera secuencia de la película es la llegada de Visita al Caserón para acompañar a la Regenta en su primera confesión con el Magistral (2006:191-192).

*La Regenta* tiene como una de sus características la falta de rigor cronológico. *Clarín* se expulsa durante capítulos enteros describiendo los distintos personajes y ambientes de Vetusta, relata un hecho y lo retoma páginas después desde otro punto de vista, es decir, desde otro personaje, completando el relato de lo que ya sabemos. En otras ocasiones, alude desde varios puntos de vista a algo que en el fondo no describe en tiempo real, como, por ejemplo, la confesión de Ana. Así, el relato cinematográfico debe, no solo condensar y simplificar el material, sino también ordenarlo cronológicamente y alternar acciones paralelas, propio del cine. *Clarín* dedica un capítulo entero a un personaje, a continuación gira su vista hacia otro y relata los mismos hechos siguiendo sus pasos, de modo que, durante ese tiempo, perdemos de vista a los demás. El relato cinematográfico no puede permitirse esto y debe crear acciones paralelas: un personaje realiza una acción y, mientras tanto, otro realiza una distinta y se salta de unos a otros en secuencias mucho más cortas que la novela.

Por otro lado, en la versión cinematográfica se producen constantes cambios en el orden de la novela. El director filmico reconstruye los tres días transcurridos sin dar saltos en el tiempo como sí hace *Clarín*.

El primer capítulo de la serie realiza un resumen de los quince primeros capítulos de la novela dejando fuera escenas completas, como detallo en la sinopsis comparativa.

Mientras que en la novela, a lo largo de varios capítulos se alude a la confesión de Ana, Méndez Leite, como Custodio y Suárez, reconstruye en una escena dicha confesión y ordena los fragmentos del relato del narrador omnisciente sobre sensaciones de Ana, relatos de su infancia y recuerdos de la propia confesión.

#### Tratamiento del espacio

Como afirma Martínez Carazo, Méndez Leite trata con acierto el peso del espacio en la obra y el protagonismo del mismo, a pesar de haber tenido que limitarla filmación de exteriores por razones presupuestarias y por las dificultades que planteaba darle al Oviedo actual un aire decimonónico (2006:193).

## Supresiones

El guion original de Fernando Méndez Leite abarcaba la práctica totalidad de la novela, pero las sucesivas reducciones hicieron que hubiera que suprimir numerosos pasajes. El análisis, obviamente, se ciñe a la versión final del guion en el que se basó su puesta en escena.

### De escenas:

En la serie de televisión se suprime la escena en el campanario del Magistral observando Vetusta, perteneciente al primer capítulo de la novela. Sobre esta ausencia, Martínez Carazo apunta que respondió a las dificultades técnicas que planteaba, tanto instalar el equipo de filmación en la torre de la Catedral, como enmascarar los anacronismos que surgirían al filmar Oviedo a finales de siglo XX. Según esta autora:

La desaparición en el film de esta escena clave, priva al espectador de una serie de datos imprescindibles para definir el personaje de Fermín de Pas. Su ansia de poder, su desprecio hacia todo lo que queda real y metafóricamente por debajo de él, su capacidad para manipular la ciudad, sus intereses en el caserón de los Ozores, serían fundamentales para captar su personalidad. *Clarín* condensa esta información en el primer capítulo de la novela mientras que Méndez Leite se ve obligado a hacer que esta información le llegue al espectador a retazos, retrasando la captación de esta compleja personalidad capaz de regir los destinos de la sociedad vetustense<sup>24</sup>.

En lugar de este comienzo claramente cinematográfico con una visión panorámica de la ciudad desde la torre y la descripción minuciosa, no solo de Vetusta, sino también del Magistral, la película muestra una imagen de la torre de la Catedral y seguidamente a Ana leyendo el parque del Caserón.

### De acciones:

Hay numerosas supresiones de acciones, como se puede ver en la sinopsis comparativa.

Algunos ejemplos de supresiones son:

Capítulo I. Presentación de don Saturnino Bermúdez con Obdulia Fandiño y la pareja de Palomares en la Catedral.

Capítulo IV. Historia del padre de Ana y de la familia Ozores. Se suprime gran parte del relato de la infancia de Ana a excepción del episodio de la barca, que aparece narrado por Ana en su primera confesión.

Capítulo V. Historia de las tías de Ana y de su juventud con ellas tras la muerte de su padre. Historia de *Frígilis* y de cómo le presentan a Víctor.

Capítulo VI. Descripción del Casino.

Capítulo VII. Paseo de Mesíay Paco hasta el palacio de los Vegallana. Encuentro con Obdulia y Visitación.

---

<sup>24</sup> Martínez Carazo, 2006: 197

Capítulo VIII. Descripción de los Marqueses de Vegallana. Escena de Visitación y Obdulia en la cocina. Paseo de Ana por debajo del balcón tras confesar.

Capítulo XII. Presentación de la familia Carraspique. Escena con el médico don Robustiano, que anuncia que si no cambia de vida, la hija de Carraspique morirá. Presentación de Camoirán. Escena con el párroco de Contracayes. Encuentro con Visitación y Olvido Páez. Visita a los Páez.

#### De personajes:

-Pompeyo Guimarán: Personaje suprimido en la última reducción del guion (de seis a cinco horas) que Méndez Leite tuvo que realizar. Pompeyo Guimarán supone una línea argumental completa y un personaje clave para calar el sentido de la obra (Martínez Carazo, 2006:189).

-La familia Carraspique y la familia Páez, a quien el Magistral visita en la novela en el capítulo XII: la relación del Magistral con estas familias dan información sobre el personaje de Fermín, sobre su influencia en las clases pudientes de Vetusta y la fe ciega que estas personas le profesan, aun cuando los Carraspique pierden una hija por culpa suya y los Páez no casan a su hija.

#### De diálogos:

Se suprimen por ejemplo las conversaciones en el palacio del Obispo entre Visitación, Olvido Páez, diversos curas y el Magistral o el diálogo con el párroco de Contracayes.

#### De episodios completos:

Un ejemplo de episodio eliminado en la serie es la escena de la misa de Nochebuena cuando Ana asiste a la ceremonia medio desmayada junto a Mesía.

#### Compresiones

Un ejemplo son las conversaciones de Fermín de Pas con doña Paula por la necesidad de comprimir información en la película.

#### Traslaciones

#### De espacios:

La secuencia 16 en la que Mesía pasea con Visitación por El Espolón es un ejemplo de traslación de espacios: esta conversación tiene lugar en la novela en el palacio de los Vegallana, la tarde en que Ana confiesa por primera vez. Parte del contenido de este diálogo pertenece a la conversación de Álvaro Mesía con Paco Vegallana al salir del Casino, con lo cual se estaría haciendo una traslación de lugar, acción y personajes a la vez.

#### De acciones y/o personajes:

El personaje de Visitación es una reconstrucción a partir de dos personajes: Paco Vegallana y Visitación. El hijo de los Marqueses de Vegallana se funde con el personaje de Visitación. Se produce una traslación y a la vez es una forma de sintetizar dos personajes en uno. En la novela

Mesía no es amigo de Visitación. Es, probablemente, una antigua amante por la que no siente la simpatía que se desprende en la película.

El comienzo de la secuencia 17 no existe como diálogo entre Visitación y Mesía. Esta información la transmite el narrador omnisciente, es decir, es una información a modo de presentación del personaje, algo que se dice acerca de Visitación y que no se sabe a ciencia cierta quién lo dice.

## Transformaciones

### De narraciones en diálogos:

Méndez Leite señala entre otras dificultades para realizar la adaptación, la necesidad de inventar diálogos, fundamental a la hora de poner en boca de los personajes la ingente cantidad de información procedente del narrador. Como analiza Martínez Carazo, el recurso común de la voz en *off* apenas se utiliza en esta versión filmica de *La Regenta*, ya que se reduce al primer párrafo de la novela al inicio de la película y del último al final. En un texto cuyo narrador es el eje del discurso, afirma, resulta especialmente problemático transformar su voz en diálogos. Para el director, los diálogos de *Clarín* eran perfectos e intentó respetarlos por encima de todo, pero necesitaba además dialogar escenas que en la novela corrían a cargo de la voz narrativa y engarzar situaciones a base de diálogos (Martínez Carazo, 2006:192).

Hay innumerables ejemplos de transformaciones de narraciones en diálogos. Uno de ellos es la escena de Petra y su primo el molinero, cuyo diálogo pone de manifiesto los pensamientos de Petra sobre Ana, que en la novela son relatados por el narrador omnisciente. Esta escena también es una visualización, como explico a continuación.

## Visualizaciones

*Clarín* no describe lo que hace Petra con el molinero sino que la narración continúa con Ana y sus pensamientos durante el paseo tras su primera confesión. Más adelante, el narrador nos cuenta dónde ha ido Petra y la relación que tiene con el molinero. Méndez Leite visualiza esta escena convirtiéndola en una secuencia simultánea a la de Ana ensimismada en sus pensamientos.

## Añadidos

Como analiza Martínez Carazo, Méndez Leite necesitó inventar situaciones para articular su *film*, pero lo hizo intentando respetar el significado de la novela. Un ejemplo de ello es la escena añadida en la que doña Paula le regala una sotana al Magistral el día de su cumpleaños, donde se cierra el personaje de doña Paula y se muestra su total control de la dinámica doméstica y por extensión de su hijo (2006:192).

El ensayo del discurso del Magistral ante doña Paula y Teresina al comienzo de la película no existe como tal en la novela. Hay una referencia a ese discurso en el capítulo XI, la segunda

mañana de la narración en la novela en la que Fermín trata de trabajar sobre el discurso y no puede concentrarse porque está pensando en Ana. En esta escena inventada se introduce a Fermín por primera vez rodeado de su madre y Teresina, mimado y admirado. Es un comienzo muy diferente al del Fermín de la novela dominando Vetusta y es significativo para el personaje que dibuja Méndez Leite, como he señalado en el apartado de las supresiones.

El personaje de Petra adquiere más relevancia en la serie de televisión a través de diversos añadidos. Uno de ellos es la secuencia 28, en la que está observando cómo Ana baja al parque por la noche y Mesía se acerca a la reja.

## Desarrollos

### Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas:

Al igual que Gonzalo Suárez, Méndez Leite desarrolla la escena en la que Visitación va a recoger a Ana a su casa. Si, como describe *Clarín*, Visitación y Ana van juntas a la Catedral al comienzo de la novela, probablemente ha habido un encuentro anterior. El autor fílmico desarrolla esta escena implícita pero inexistente en la novela y aprovecha para presentar a Ana.

Al igual que Custodio y Suárez, en esta adaptación también se desarrolla la confesión de Ana Ozores (secuencia 17). Sin embargo, esta escena es la más completa de las tres versiones.

Adjunto detalle de las fuentes utilizadas para crear la escena de la confesión:

<p>Secuencia 18.Catedral. Confesionario. Interior. Día.</p> <p>Ana se confiesa con Fermín de Pas que siente voluptuosidad por las noches y tiene malos pensamientos.</p> <p>Cuenta que se quedó sin madre y que le gustaría tener hijos. Le habla de la barca.</p> <p>El Magistral le habla de la pepita en el río.</p> <p>Ana relata la historia de sus tías, de cómo apareció Quintanar y se casó.</p> <p>Fermín le habla del hermano mayor del alma.</p>	<p>Capítulo III.Relato del narrador omnisciente: Ana sola en su cuarto, noche.</p> <p>Capítulo IX.Recuerdos de la confesión durante el paseo con Petra.</p> <p>Capítulo V. Resumen del relato del narradorsobre la vida de Ana.</p> <p>Capítulo IX.Recuerdos de Ana durante el paseo con Petra.</p>
---	---

Otro ejemplo de desarrollos de escenas es la secuencia 23, en la que *Frigilis* y Quintanar están ultimando el cepo en el que luego caerá Ana. No existe en la novela como tal, pero si Ana cae en esa trampa, en algún momento Quintanar ha debido de construirla.

## Conclusiones

Tras el análisis pormenorizado de estas tres adaptaciones de *La Regenta* de Clarín, se observa, en primer lugar, que todas ellas intentan trasladar lo más fielmente posible la novela al teatro o a la pantalla. El resultado es desigual. La obra de Custodio intenta, a mi parecer, un imposible. A pesar de tener algunos aciertos a la hora de resolver escénicamente situaciones complejas, el resultado no es satisfactorio. La necesidad de narrar en presente, la reducción necesaria de temas y tramas de la novela y la linealidad del discurso simplifican en exceso una novela compleja y llena de matices como es *La Regenta*. Los personajes resultan simples y planos y se pierde definitivamente la atmósfera de Vetusta, reduciéndose todo a una serie de sucesos que hilan una anécdota. Además, Custodio inventa escenas que cambian sustancialmente el carácter de episodios y personajes. No solo escenifica situaciones que en la novela son narradas, cosa natural en una adaptación diegética, sino que el autor realiza añadidos gratuitos que no guardan fidelidad con el original. Por otro lado, la obra teatral no consigue desprenderse del género que adapta, la novela, e introduce un elemento propio de la narración y que no tiene cabida en la obra teatral como es la “voz del autor”, o narrador omnisciente.

A pesar de todo, Custodio consigue con cierta habilidad narrar los momentos más significativos de la trama de *La Regenta*, seleccionando para ello las acciones (y no todas) y dejando de lado necesariamente varios capítulos fundamentalmente descriptivos. La cuestión es, por supuesto, si eso es la esencia de la novela o tan solo la anécdota. Trasladar la novela al teatro sin usar los medios específicos del teatro es una empresa necesariamente fallida. Es imposible reproducir el paso del tiempo, los numerosos escenarios, la enorme cantidad de personajes o los infinitos matices de los personajes principales. La adaptación teatral, pues, debe seguir un camino propio, distinto del cine y debe explotar el lenguaje teatral. De otro modo, la dramatización será siempre una reducción, un empobrecimiento de la novela y una muestra de las carencias del medio teatral. Por ello, el resultado de esta dramaturgia es una obra a medio camino, es una cercenación de la novela sin aportar una dimensión nueva, la teatral, con todos sus valores.

La adaptación para televisión de Fernando Méndez Leite es mucho más acertada. El medio cinematográfico parece adecuarse a la adaptación literaria, especialmente de la novela realista. Méndez Leite cuida hasta el extremo el elenco de actores acertando de lleno en el *casting*, lo que da una factura impecable a su adaptación. Hay aciertos en el tratamiento de algunos personajes, como



la idea de fundir en Visitación elementos de Paco Vegallana, que en la película apenas tiene presencia. El actor Héctor Alterio aporta al personaje de Quintanar un peso del que carece el personaje de *Clarín*. En la película aparece como un hombre inteligente al que realmente le desbordan las necesidades y los problemas de Ana, aportando nuevos matices a este personaje, no necesariamente fieles a la novela. Es acertada dramáticamente la relevancia que adquiere Petra como antagonista de la Regenta y es excelente la interpretación de Aitana Sánchez Gijón como Ana Ozores.

Sin embargo, el personaje de Fermín de Pas pierde matices en la película. La supresión casi completa del capítulo XII, que *Clarín* dedica al Magistral, hacen que su retrato sea más pobre, le quita dureza y poder. Méndez Leite reduce las muestras de poder del Magistral a corrillos de opinión en el casino y pierde inevitablemente peso y fuerza. Fermín de Pas en la serie de televisión es fundamentalmente un hombre atrapado en una sotana y dominado por una madre ambiciosa y calculadora. *Clarín* crea un personaje mucho más complejo y rico en matices. Su ansia de poder y dominio no le hacen titubear ante la muerte de una joven inocente (la hija de los Carraspiques), la ruina y muerte de un comerciante honrado (Santos Barinaga) o la condena a la soltería de una joven en la flor de la vida (la hija de los Páez). Por otro lado, en la novela, Fermín tiene sus propios mecanismos para informarse de lo que de él se dice (espía Campillo) que la película atribuye a doña Paula. *Clarín* además crea un personaje independiente, que trabaja a solas sus discursos y no en presencia de su madre, como describe Méndez Leite. A lo largo de la novela el Magistral llega realmente a ver tambalearse su poder por la muerte de Santos Barinaga y de la hija de Carraspiques en el convento. Esta pérdida de reputación y posterior recuperación no se ve en la película, aunque sí se comenta. La complejidad del personaje de Fermín, con quien *Clarín* es tremendamente crítico, queda simplificada. En la película, el Magistral despierta compasión ante su falta de libertad, mientras que *Clarín* es implacable en su tratamiento del personaje.

El otro punto en que la película no acaba de ser fiel al original es el embellecimiento por parte de Méndez Leite de las localizaciones y personajes. *Clarín* describe una ciudad de provincias gris, sucia, con montones de basura agitados por el viento, caserones ennegrecidos y sin gracia y los personajes son hipócritas, incultos y crueles. Todo esto no aparece en la película. A cambio, la serie de televisión nos muestra un ambiente decimonónico, bello y luminoso. Los personajes aparecen tratados con amabilidad, incluido el controvertido Fermín de Pas, por el que Méndez Leite parece sentir especial predilección. *Clarín* era un moralista y este punto de vista, tan marcado en su novela, no aparece en la película. A pesar de la dureza del relato, la serie ofrece un cuadro costumbrista amable de la sociedad decimonónica de provincias.

Por último, la obra de Gonzalo Suárez aporta una mirada personal sobre *La Regenta*. Creo que ha utilizado con originalidad los recursos cinematográficos a su alcance consiguiendo crear un lenguaje propio para la novela. La recreación de Vetusta es muy interesante porque rompe con la tendencia a la idealización del ambiente decimonónico e intenta transmitir la crítica y las descripciones de suciedad y contrastes de *Clarín*. Dentro de ese romanticismo con el que se suelen imaginar los personajes decimonónicos, molesta en la película la presencia de una Ana Ozores no convencional, una mujer entrando en la madurez, que aporta un distanciamiento épico, en el sentido de Brecht. Es difícil identificarse con una heroína que no cumple los estereotipos. En la película de Suárez las mujeres son cursis, vacías, los hombres no se comunican con ellas, se respira un ambiente vacío, reprimido y falto de toda espontaneidad. Hay algo feo e irritante en toda la película que, creo, se acerca al espíritu crítico de *Clarín* con respecto a sus personajes. El *film* se aleja del realismo y tiende a la exageración en las imágenes de picados y contrapicados muy acentuados.

Al igual que en la obra de Custodio, hay gran cantidad de material de la novela imposible de trasladar a una película de noventa minutos de metraje. La cuestión es si esto es necesario, o si no es mucho más interesante que cada adaptación aporte un nuevo punto de vista, abarcando determinados aspectos de la novela que al director le parezcan relevantes y que nos ofrezca su mirada personal. Así, la puesta en escena de Suárez destaca con mayor fuerza los temas de la ambición, la hipocresía o el horror de la protagonista a cometer adulterio. Suárez potencia los contenidos que le parecen más interesantes como el aislamiento y la indiferencia con que Vetusta castiga a Ana Ozores al final de la película. A mi juicio muchas de las carencias del *film* son consecuencia de la tremenda reducción necesaria para condensar una novela como *La Regenta* en una película de noventa minutos. Lo interesante no es si es posible o no realizar una adaptación al cine, sino si al hacerlo el objetivo debe ser condensar una novela y tratar de reproducir el máximo de información, o, por el contrario, se debe optar por otra vía, reafirmando un punto de vista personal.

Estas tres adaptaciones, con desigual resultado, ponen de manifiesto que lo más interesante, dada la necesaria reducción de la obra original, es la búsqueda de un camino alternativo, dejando a un lado la ambición de reproducir la novela con absoluta fidelidad. Al igual que Gonzalo Suárez ha aportado un punto de vista personal y subjetivo de la novela, entiendo que este es el camino a seguir para explotar al máximo las posibilidades que el medio teatral ofrece, en vez de sucumbir bajo sus carencias con respecto a otros medios como la novela.



## **Capítulo 2 Análisis de los procedimientos de adaptación y conversión de la novela *La Regenta* en un texto dramático.**

- 2.1 Análisis de la adaptación argumental
- 2.2 Segmentación del texto dramático. Sinopsis comparativas
- 2.3 Procedimientos de adaptación en la estructura temporal
- 2.4 Procedimientos de adaptación espacial
- 2.5 Procedimientos de adaptación de personajes
- 2.6 Adaptación del diálogo dramático



El teatro desde siempre se ha nutrido de la dramatización de textos narrativos. No es un fenómeno reciente sino una práctica constante en la historia del teatro, y la relación entre relatos y obras dramáticas presenta una gama enorme de modalidades (Sanchís Sinisterra, 2003:17). Estas abarcan desde la simple utilización de un texto narrativo como desencadenante de una nueva obra, en la que podríamos considerar que el nuevo autor ha aportado casi la totalidad del texto resultante, hasta el otro extremo, que comprendería adaptaciones fidelísimas al original, en las que el dramaturgo o el adaptador intentan respetar al máximo los componentes del relato original. Entre estos dos extremos se extiende una amplísima gama de variantes (Sanchís Sinisterra, 2003:19).

Según este autor, el criterio ordenador en esta amplia gama de modalidades sería el grado de fidelidad o libertad del texto dramático con respecto al texto narrativo original, considerando todas las modalidades legítimas, incluso aquellas en las que el relato es simplemente un núcleo que se bifurca en una estructura dramática absolutamente original con una perspectiva radicalmente diferente (2003:20). Se plantea aquí una cuestión crucial: la fidelidad al texto. Por las palabras de Sanchís Sinisterra se deduce que una obra es menos fiel al original si se aparta de la estructura original y crea una nueva desde una perspectiva diferente. Sin embargo, un texto narrativo como *La Regenta* plantea unos desafíos que el teatro debe resolver, intentando otras modalidades estructurales y discursivas. En el presente capítulo se analiza el texto dramático propuesto a partir de la obra de *Clarín*. Esta dramatización, aparentemente alejada del original, buscará, en todo momento, la fidelidad al texto del que parte.

El hecho de adaptar una novela tan extensa como *La Regenta* al teatro implica, necesariamente, una reducción y selección del ingente material narrativo. *Clarín* se extiende no solo en la presentación de un mosaico de personajes (más de doscientos), sino también en el tiempo (transcurren tres años, pero se cuenta la historia de toda la vida de Ana Ozores, veintisiete años), y se retrata una ciudad de provincias deteniéndose en varios espacios que describe con minuciosidad. Además, el discurso se centra en las complejas relaciones de la protagonista con el mundo que le rodea y en concreto con su marido, su confesor y el hombre que la corteja. Es decir, estamos ante una gran cantidad de material narrativo que precisa una observación atenta y un análisis riguroso para excluir aquello que no afecte a la esencia de la novela e incluir lo que define a los principales personajes, sus relaciones, su entorno y el significado general que *Clarín* quiso transmitir. Además, una serie de diferencias fundamentales entre el texto narrativo y el dramático, el espacio dramático y el narrativo o el diálogo, son también elementos diferentes y propios en cada género y requieren un análisis detallado para mantenerse fiel al original.

La fidelidad a un texto requiere antes que nada conocerlo en profundidad y saber en qué consiste la esencia del mismo. El análisis lúcido y esclarecedor que María del Carmen Bobes realiza en su *Teoría General de la novela* y el método semiológico que propone en su *Semiología de la*

*obra dramática* servirán de guía al describir los procedimientos de adaptación de la novela de *Clarín*.

## 2.1 Análisis de la adaptación argumental

### 2.1.1 La historia y el discurso

Una de las características del teatro contemporáneo es la relativa abdicación de su función narrativa. Hay una gran cantidad de textos contemporáneos que no cuentan ninguna historia, que han renunciado a la tarea de narrar (Sanchis Sinisterra, 2003:19). Frente a esta tendencia, la adaptación que propone este trabajo pretende contar tanto la historia como el discurso de la novela de *Clarín*.

Para el análisis argumental de *La Regenta*, resulta enormemente revelador el trabajo de María del Carmen Bobes que analiza e identifica primeramente los hechos sintácticos en los que se basa la novela para después reinterpretarlos en una lectura dramática coherente. Así, distingue entre la historia o trama (conjunto de los hechos narrativos en el orden cronológico en que se suceden), y el discurso o argumento (constituido por los mismos hechos, en el orden y disposición en que el autor los da a conocer) (Bobes Naves, 1993:23).

*La Regenta* inicia su argumento en un punto que cronológicamente está situado casi al final de la historia y va incorporando a un presente que dura tres años (el tiempo del discurso) datos de un pasado de unos treinta años (tiempo de la historia) (Bobes Naves, 1993:25). La novela no está, pues, concebida como la crónica de una vida, o como el paseo de un espejo a lo largo de tres años por las calles y caserones de Vetusta. Al igual que la novela, el texto dramático inicia su argumento al final de la historia y va incorporando a un presente que tiene la duración de unos meses, es decir, el tiempo del discurso, datos del pasado. En el texto dramático la historia está subordinada al discurso, puesto que irá explicando, según sea necesario o no, lo que ocurre.

La novela se abre con un planteamiento claro: la posibilidad de un adulterio. Al trasladar espacial y temporalmente la obra a un plató, se ha realizado el ejercicio de especular cómo se habrían comportado los personajes de *Clarín* en un programa actual de televisión. En la medida de lo posible se han introducido personajes puntuales que aportan información sobre los protagonistas: Obdulia Fandiño y Santos Barinaga aparecen en plató en forma de voz en *off* llamando por teléfono. El formato de este tipo de programas, permite, salvando las distancias, reproducir la técnica de retratar personajes a través de otros personajes, tan utilizada por *Clarín*. Así como, por ejemplo, la primera descripción del Magistral la obtenemos de boca de Bismark que lo observa acercarse a la Catedral, varios personajes hablan y describen a Ana durante todo el programa. Esta técnica permite además contrastar lo que dicen públicamente y lo que hacen y dicen en su relación con ella.

El planteamiento de un programa de televisión desde el que se da información sobre Ana Ozores se aleja, aparentemente, del tema central de la novela. Efectivamente, *La Regenta* de Leopoldo Alas *Clarín* se ha estudiado desde muy diversos puntos de vista: como novela



costumbrista, como crítica a la sociedad de la Restauración, novela moral, crítica a la Iglesia, novela enmarcada entre sus coetáneas femeninas de la segunda mitad del siglo XIX Enma Bovary, Anna Karénina, etc.

Ante la duda de si *Clarín* realizó un fresco de la sociedad de su tiempo, o que *La Regenta* pudiera ser un retrato de Vetusta y sus habitantes, Carmen Bobes es tajante:

No es la historia de Ana como persona lo que se cuenta, sino la historia de su adulterio, y desde luego no es la historia de Vetusta y sus habitantes lo que constituye la materia del relato. (...) Es la historia de un adulterio; es el dibujo del ambiente en que se mueve; es el análisis de las causas y los efectos de una conducta; es la historia de una lucha entre unos principios éticos y unas tendencias; es el testimonio de las complejas relaciones que se establecen entre los personajes que intervienen funcionalmente o como marco de la historia<sup>25</sup>.

El tema de *la Regenta* es el de la responsabilidad del individuo en una sociedad que lo condiciona fuertemente y que lo impulsa a mantener unas formas tradicionales de cultura y de comportamiento (Bobes Naves 1993:19). De este modo, el significado general de la novela se orienta a condenar una sociedad hipócrita que reacciona con escándalo sobre lo que ella misma ha propiciado (Bobes Naves, 1993:27).

La adaptación teatral propuesta en esta tesis es también la historia de un adulterio y más exactamente, la exposición pública de ese adulterio. Como en la novela de *Clarín*, el conocimiento por parte de la sociedad de Vetusta de ese adulterio precipita a la protagonista a la catástrofe. El adulterio en sí supone para Ana, momentáneamente, la felicidad de la que carecía. Es la dimensión pública que adquiere su infidelidad la que trae la desgracia.

Obviamente, el cuadro costumbrista que refleja la novela se pierde en la traslación a la actualidad. Sin embargo, según Bobes, la crítica no es uniforme al valorar estos cuadros costumbristas:

(...) para algunos son tan importantes en el conjunto de la novela, que constituyen su verdadero argumento (la historia sería un mero soporte), y deberían dar título a la obra, *Vetusta*, en vez de *La Regenta*; para otros, más inclinados a la historia, el valor referencial de estos cuadros de género convierte a la novela de *Clarín* en un testimonio de la vida provinciana decimonónica, y ahí radica su valor; hay lectores, por último, que valoran negativamente los cuadros, como interrupciones anecdóticas que dilatan innecesariamente la historia.

Creo que los cuadros costumbristas, realistas, y hasta naturalistas en algún momento tienen una funcionalidad propia en el conjunto del discurso de la novela. (...) los cuadros de género nos muestran la vida de la sociedad en que Ana está instalada y, como tales cuadros, no tienen más

---

<sup>25</sup>Bobes Naves, 1993: 28-29

trascendencia; sin embargo, al considerarlos funcionalmente, alcanzan un nuevo significado en relación al conjunto de la historia<sup>26</sup>.

En la adaptación teatral se ha enmarcado a Ana en un entorno social que guarda un cierto paralelismo con la novela: Ana Ozores vive holgadamente, no se le conoce profesión alguna y está siempre presente en la prensa del corazón. Entre sus amigos se cuenta a Visitación, que alude a un mundo frívolo, superficial y no exento de falsedad. Sin embargo, al igual que *La Regenta* de *Clarín* no es solamente un testimonio de la vida provinciana decimonónica, la obra dramática no está concebida exclusivamente como una crítica a la sociedad actual y la televisión basura. Los presentadores de programas sensacionalistas, sus “tertulianos” o invitados y el público al que está dirigido (aunque aparentemente nadie los ve, todo el mundo los conoce) son parte de la sociedad en la que Ana está instalada y tienen un sentido funcional en relación al conjunto de la historia, al igual que la sociedad vetustense.

Según Bobes, *La Regenta* es una novela moral, puesto que su tema son las conductas contrastadas con unos esquemas éticos mantenidos por unos personajes situados en un tiempo y en un lugar determinados (1993:26). El programa de televisión dedicado a Ana Ozores se basa en la ruptura de un esquema ético, que por otro lado nadie mantiene. Petra, la presentadora del programa, plantea la “caída en desgracia” de un personaje público, alguien “intachable” que ha perdido la respetabilidad. Ana Ozores es una mujer casada, y como tal, se espera fidelidad de ella. Realmente, hoy en día nadie pierde su respetabilidad por cometer una infidelidad, pero la prensa del corazón utiliza sin dudarlos estos conceptos para conseguir audiencia. En su programa de televisión, con la exclusiva de Ana Ozores, Petra maneja argumentos claramente moralistas, y, como la sociedad que refleja *Clarín*, es epatante la amoralidad de todos los personajes que participan de ese juicio colectivo a la protagonista.

El *Show de Petra* anuncia, nada más empezar, la caída en desgracia de Ana Ozores. Aparentemente, esto contradice el orden de la novela, en la que el adulterio no se consuma hasta el capítulo XXVIII. Sin embargo, la novela, como la adaptación teatral, es la historia de un adulterio anunciado. Según Bobes, hay varios momentos en los que se anuncia el desenlace:

La primera vez que encontramos un adelanto de la historia es el resumen que al día siguiente de la confesión hará don Fermín, la segunda vez es el capítulo XVI: Ana misma (no el narrador), señala las correspondencias para que no le pasen inadvertidas a un lector apresurado: “el caserón de los Ozores era su convento, su marido la regla estrecha de hastío y frialdad que ya había profesado ocho años hacía... y don Juan... Don Juan era aquel Mesía que también se filtraba en las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia”(458). Incluso el desenlace se traduce a la visión actual: “el pistoletazo con que don Juan saldaba sus cuentas con el Comendador, la hizo temblar; fue

---

<sup>26</sup>Bobes Naves, 1993: 40-41

un presentimiento terrible. Ana vio de repente, como a la luz de un relámpago, a don Víctor... bañado en sangre, y a don Álvaro con una pistola en la mano, enfrente del cadáver”

Esta es la historia que se inicia tras la presentación de los personajes, de los ambientes, de los espacios. Se sabe cómo acabará, se prevé desde los primeros capítulos cual es el esquema estructural de la novela, pero la lectura irá aclarando los modos en que se realizará ese esquema. El narrador no tiene inconveniente en hacer transparentes desde el principio las funciones que seguirán y el modelo secuencial al que se ajustará su relato; es más, muestra ese esquema en varias ocasiones, y puede así contar con las expectativas del lector como uno de los elementos de coherencia de la historia: esperamos lo que efectivamente ocurrirá. Lo original serán los términos en que las circunstancias concretas permitirán que la historia siga<sup>27</sup>.

El anuncio anticipado en la obra teatral de la caída en desgracia de Ana Ozores no está, por tanto, en contraposición con la novela, ya que, como hemos visto, anuncia desde el principio y de diferentes modos el desenlace.

Por otro lado, esta adaptación ha puesto el foco fundamentalmente en la dimensión pública de la Regenta, en su deshonor. Ana no utiliza la publicidad que le puede reportar un programa de televisión en su propio beneficio sino que acude al plató para pedir disculpas, no vende su exclusiva, es utilizada por todos y no ha aprendido nada de todo el proceso. De alguna manera recuerda a la protagonista de la novela, cuando tras la muerte de Quintanar vuelve a la Catedral. Vetusta sería el equivalente de la sociedad corrompida de los programas del corazón. Fermín aumenta su fama, vende su libro, sale indemne del programa de televisión y habrá acumulado, además, unos cuantos cientos de seguidores más.

En este sentido, no parece descabellado asegurar que el tema tratado en *La Regenta* tiene, en parte, vigencia hoy: el individuo sigue siendo responsable de sus actos y la no asunción de esta responsabilidad puede tener consecuencias catastróficas.

Algunos de los principios éticos vigentes en Vetusta no han sufrido grandes cambios hoy en día. A pesar del tiempo transcurrido, el sacramento del matrimonio sigue exigiendo fidelidad a los esposos. Como entonces, una cosa es lo moralmente correcto y otra la realidad social. La trascendencia de la infidelidad es proporcional a la imagen pública de la persona que la comete.

La obra teatral reduce la sociedad retratada a siete personajes de la novela de *Clarín* y nos muestra una parte de la sociedad actual: los contertulios de un programa del corazón. Así como la obra teatral no refleja en absoluto la totalidad de la sociedad actual, *Clarín* tampoco retrata la totalidad de Vetusta en su novela. Podía haber desarrollado la historia de alguna familia de nuevos ricos, de campesinos o incluso de las criadas, más allá de su relación con los protagonistas. *Clarín*

---

<sup>27</sup>Bobes Naves, 1993: 69-70

eligió una parte pequeña de Vetusta, la Encimada, la aristocracia vetustense y los personajes que con ella se relacionan: algunos indianos, sacerdotes, comerciantes y criados.

El mundo que refleja la prensa del corazón es también muy limitado. Es un mundo que atañe a una parte ínfima de la sociedad y que, en su gran mayoría, solo vemos en su faceta pública. A comienzos del siglo XXI los programas del corazón de la televisión manejan un código moral propio del siglo XIX: sus temas son la infidelidad, el engaño, la hipocresía, la vida privada de las personas públicas... El adulterio de Ana Ozores, una mujer intachable, hermosa, conocida y admirada socialmente podría, perfectamente, ser el tema a tratar en un programa del corazón actual. La sociedad de la Encimada con sus relaciones opresivas, cargadas de hipocresía y falsedad o la doble moral existente guardan un paralelismo indiscutible con la sordidez de los programas del corazón. Por otro lado, como afirma Rutherford:

Después de las vacaciones de verano, “todos ardían en el santo entusiasmo de la maledicencia”. El entusiasmo, etimológicamente es un éxtasis divino; el adjetivo “santo” y el verbo “arder” nos remite a esta acepción de la palabra. Evidentemente el afán con que los vetustenses se entregan a la maledicencia es todo lo contrario de un santo entusiasmo; pero podemos suponer que su hambre de cuentos y chismes los ciega hasta el extremo de confundirla con el éxtasis divino. La ironía resulta todavía más punzante si recordamos que Vetusta es una ciudad levítica que se considera muy religiosa, y que los principales murmuradores son Gloucester y otros curas<sup>28</sup>.

No resulta una ironía afirmar que los personajes que pueblan los programas sensacionalistas no tienen nada que envidiar a los maledicentes de Vetusta y que todos se complacen por igual en los chismes y desgracias ajenas, haciendo de ello el centro de su existencia.

Bobes sintetiza la historia de la novela de la siguiente manera:

Ana Ozores, la protagonista, está casada y no es feliz con su marido, don Víctor Quintanar; se siente atraída por un don Juan provinciano, don Álvaro Mesía y para mantenerse fiel busca apoyo en la dirección espiritual del canónigo don Fermín de Pas. La obra termina con el adulterio, con la muerte del marido y el abandono del amante. El discurso pretende explicar, a lo largo de treinta capítulos y desde unos presupuestos éticos, un adulterio que no se comete hasta el final del capítulo veintiocho<sup>29</sup>.

La historia de la obra teatral es la siguiente: Ana Ozores está casada y no es feliz con su marido, Víctor Quintanar. Se siente atraída por Álvaro Mesía, un galán de cine en horas bajas y, para mantenerse fiel, busca apoyo en la dirección espiritual del escritor y terapeuta Fermín de Pas. La historia termina con el adulterio, la muerte del marido y el abandono del amante. El discurso explica la historia de Ana y su desenlace a través de entrevistas a diversos conocidos de Ana en un programa de televisión.

---

<sup>28</sup> Rutherford, 1988: 77

<sup>29</sup> Bobes Naves, 1993: 27

Toda la obra gira en torno a Ana, que posee la historia más compleja de la novela y es la protagonista indiscutible de la misma (Bobes Naves, 1993:30).

En la historia de la obra teatral llama la atención el cambio sustancial que sufre el director espiritual de Ana: de religioso pasa a terapeuta. Aparentemente podría ser este un motivo para determinar que la obra dramática, aunque inspirada en la novela de *Clarín*, se alejaría definitivamente de esta. Si, como algunos críticos afirman, *La Regenta* es un ataque contra la institución católica de confesión, encontrar una traslación de este personaje a la actualidad resulta muy complicado. La confesión, obviamente, no goza hoy en día de la influencia en la vida cotidiana que tenía a finales del siglo XIX. Sin embargo, según Bobes:

Don Fermín, enamorado como un cadete de su dirigida, no es un confesor típico; es sencillamente un caso especial, posible entre humanos, que queda fuera del esquema de la confesión. El papel repulsivo que en ocasiones juega don Fermín en la novela, no procede de su calidad de sacerdote, sino de confesor-enamorado. Lo que se pone en entredicho no es la confesión como institución, sino el abuso que de ella puede hacerse. Aún habría que afinar más: el mismo don Fermín no utiliza habitualmente la confesión para sus conquistas amorosas (su madre le resuelve este problema hábilmente, y esto pertenece a otro ámbito moral) hasta rechaza pretensiones de Obdulia y de Visita; casualmente se enamora de la Regenta y a partir de entonces es un caso atípico de confesor. Si *Clarín* hubiese querido dar a su novela el sentido de atacar la confesión habría dado, sin duda mayor espacio y más independencia a la historia de don Fermín y a sus posibles aberraciones por el camino de su relación con las beatas. Por el contrario, *La Regenta* es la historia de la lucha entre los principios éticos que acepta una mujer y las tentaciones que por todas partes la rodean: es la historia de los intentos fracasados de buscar fuerzas en el matrimonio, en la casa, en la religión, en la literatura, en la propia estima, etc. Nada impide caer en el adulterio, que a su vez, resulta un mal mayor<sup>30</sup>.

Esta teoría abre margen para buscar una alternativa al papel de Fermín en su traslación a la actualidad que trataré en el apartado de los personajes.

### 2.1.2 Adaptación del discurso

Así como el discurso de *La Regenta* introduce al lector en el tiempo presente de Ana Ozores, mientras selecciona del pasado las posibles causas de los problemas que vive (Bobes Naves, 1993:37), el discurso de la obra dramática sitúa al espectador ante un programa sensacionalista de televisión. Mientras el programa avanza, se selecciona del pasado el camino que ha llevado a la protagonista a ser carne de la televisión sensacionalista.

---

<sup>30</sup> Bobes Naves, 1993: 33

## El prólogo

Antes de comenzar con el discurso, es decir, el programa de televisión, un prólogo sitúa al espectador a día de hoy ante la obra de *Clarín*: una página *web* de búsqueda nos da diversas explicaciones sobre los términos *La Regenta*. La información que aporta es que, además de ser el título de la novela de *Clarín*, resulta ser el nombre de una famosa serie de televisión o de un restaurante especializado en bodas y banquetes. El prólogo, pues, recuerda la época y el argumento de la novela de *Clarín*, la sitúa en el contexto actual junto con otras “entradas” de la *web* y finalmente, a través de un efecto sonoro (un tema musical del siglo XIX que evoluciona manteniendo la melodía pero con ritmo *funky*) nos trae a la protagonista, Ana Ozores, a la actualidad. Más adelante, al analizar la puesta en escena, explicaré cómo este salto a la actualidad se subraya no solo musicalmente, sino también a través de un cambio de vestuario en escena de Ana Ozores, que se desprende de un abrigo de corte decimonónico quedando vestida de forma actual. Además de situar la obra de *Clarín* y al espectador en un contexto actual, el prólogo introduce un guiño al catalejo de Fermín, poniendo a la par el instrumento que el Magistral usa en la novela para observar la parte de la ciudad que le interesa, la Encimada, y el moderno “catalejo” para observar, entre otras muchas cosas, datos de las vidas de otros: los buscadores de internet y las redes sociales. Más adelante, en su primera escena, Fermín también usará este “catalejo” para saber más sobre Ana Ozores escribiendo su nombre en un conocido buscador.

En el texto dramático solo se usa el término *Regenta* en el prólogo, que sirve para explicar el punto de partida de la obra teatral y el salto en el tiempo que se propone. La *Regenta* es el personaje de *Clarín*, y designa un cargo en el marido, que ya en tiempos del escritorio se usaba. Todo lo que el término *Regenta* evoca nos sitúa en la *Vetusta* de *Clarín*. En la obra dramática se evita usar el apodo y solo se utiliza su nombre y apellido, Ana Ozores, que carece de la carga histórica que el término *Regenta* contiene.

El prólogo funciona, pues, como bisagra entre la novela de *Clarín* y la propuesta de actualización de la misma y queda fuera del discurso de la obra como tal, que empezaría en la primera escena.

## Las escenas

En la escena 1 se sitúa lo que será el lugar y el tiempo del discurso: un programa de televisión dedicado a Ana Ozores: *El Show de Petra*. Una voz en *off* presenta el programa con un guiño a la novela de *Clarín*: “Mientras la heroica audiencia dormía la siesta...”. Esta frase hace alusión al famoso comienzo de la novela, con su ironía ampliamente comentada. En el texto dramático esta frase se torna más irónica aún si cabe, al definir a los espectadores de los programas sensacionalistas como “heroicos”. A continuación, la voz en *off* resume la historia de Ana Ozores:

una mujer muy bella, intachable, conocida por todos y casada con un hombre mayor que ella. Inmediatamente después conocemos a Petra, la conductora del programa que nos insta a quedarnos ante la pantalla esa tarde y asistir al mayor escándalo del “mundo del corazón”, según sus propias palabras.

Tras esta presentación, la cita de Ana con Fermín para su primera sesión de terapia es el tema con que comienza el discurso de la obra dramática. Bobes explica la importancia de la confesión en el arranque de la novela:

Funcionalmente la confesión abre el relato (lo anterior es presentación o descripción, no narración) con unas posibilidades muy amplias: justifica la descripción de los espacios, la catedral, donde Ana confesará, la alcoba, donde se prepara, el palacio de Vegallana desde cuya ventana don Álvaro saluda a Ana cuando ella vuelve de confesar, y el Casino, donde se comentará. La preparación justifica el recorrido por el pasado y a la vez la descripción del ámbito presente (...)

El motivo “confesión” resulta ser un núcleo narrativamente privilegiado porque sirve de nexo temporal (pasado-presente), espacial (catedral-calles-casas-palacios-casino) y psicológico (relaciones confesada-confesor y evolución del mismo personaje entrepropósitos y acciones). Es posible que otros motivos, un paseo, una tertulia, un espectáculo, etc..., no puedan ser tan eficaces narrativamente<sup>31</sup>.

Funcionalmente la cita de Ana con Fermín de Pas abre el texto dramático y es el motivo que sirve de nexo entre los personajes de Fermín y Ana, es el tema de la conversación de Ana con Quintanar y es el motivo del primer encuentro entre la protagonista y Fermín. La Escena 2 en el despacho de Fermín, la escena 3 en casa de Ana Ozores y la escena 4 donde Fermín y Ana se encuentran por primera vez, giran en torno a la “confesión” de Ana, en este caso transformado en el inicio de una terapia. Los diálogos de estas escenas incluyen referencias al pasado y al presente de los personajes y serían el equivalente en la obra dramática a los quince primeros capítulos de la novela de *Clarín* en los que se presenta a los personajes y el conflicto. Obviamente la reducción efectuada en la obra dramática es extrema, pero trata de respetar las funciones del discurso de *Clarín*, como el motivo de la confesión.

Los capítulos de la novela en los que se presenta a la sociedad de Vetusta, la familia de Ana Ozores, los señores canónigos, etc., tienen la función de caracterizar a la protagonista como una heroína a la que domina el deseo de evadirse del ambiente en que está viviendo porque no está conforme con él (Bobes Naves, 1993:42). Así como el lector de *La Regenta* no puede menos que valorar negativamente los personajes que rodean a la protagonista, el mundo de los programas sensacionalistas de televisión podría ofrecer un paralelismo. Los personajes de *Clarín* señalan una sociedad ignorante pero petulante, cínica pero formalista, hipócrita pero amoral, miserable pero

---

<sup>31</sup> Bobes Naves, 1993: 39

ridícula (Bobes Naves, 1993:42). Los contertulios de los programas de cotilleo nos dan una imagen de ignorancia, cinismo e hipocresía a la altura de la sociedad provinciana de Vetusta.

Bobes realiza un resumen abstracto de la primera parte de la novela limitándola a tres puntos: encuentro de los dos protagonistas; presentación de Ana y su mundo; presentación de don Fermín y su entorno (1993:48). Las primeras escenas de la obra teatral seguirían este sencillo esquema.

Como en la primera parte de la novela, en la obra teatral Fermín es el personaje al que se dedica más tiempo en la primera mitad de la obra: aparece en la escena 2 con su mujer Paula, en dos escenas de terapia con Ana (escenas 4 y 7) y es el primer invitado al programa de Petra (escena 5) de manera que, a partir ahí, estará siempre presente cada vez que se vuelve al plató.

Al terminar la primera parte de la novela estamos ante una obra de cuatro personajes, con circunstancias personales específicas, con relaciones y tensiones que se convertirán en una historia de tres años en la segunda parte (Bobes Naves, 1993:49). La obra dramática toma esos cuatro personajes con sus relaciones y tensiones para reconstruir la historia en la actualidad.

Por otro lado llama la atención que en la obra teatral, al igual que en la novela, no hay niños: los personajes se mueven en un mundo de adultos sin descendencia, siendo este un hecho que atañe a Ana, Petra, Mesía y Fermín, que, a pesar de no ser religioso como en la novela y vivir en pareja, no tiene hijos. Es pues, también, un mundo caduco y vacío.

En la obra teatral, Ana busca un mundo mejor en los libros que Fermín le recomienda y su excesiva inclinación hacia su terapeuta la apartan de la vida hedonista que Visitación le propone en la escena 3. Los vaivenes entre Mesía y Fermín que Ana sufre a lo largo del segundo tomo de la novela no pueden ser más que esbozados en la obra teatral. Escenas importantes y de gran valor icónico como la aparición a caballo de Mesía, la representación del Tenorio y la consiguiente anticipación del desenlace o la escena nocturna en el parque de Ana tienen difícil cabida en la obra teatral y en la novela prolongan una situación inestable que se romperá en cualquier momento. El motivo de cambio, la noche de carnaval en el Casino, se refleja en la obra teatral en forma de una fiesta en una discoteca en la que Ana se desmaya en brazos de Mesía. Fermín tiene un ataque de celos y Ana se da cuenta del enamoramiento de su terapeuta.

No hay espacio en la obra teatral para el distanciamiento de Ana, su posterior acercamiento y la crisis definitiva con la Procesión de Semana Santa. Todo ha de reducirse a la noche de la fiesta, el desmayo de Ana y la inclinación hacia Mesía en el Vivero, en la obra teatral un *resort* de golf. Petra y Fermín urden el plan para enterar al marido (y al mundo entero a través del programa de televisión) del adulterio, lo que conlleva la muerte de Quintanar y el abandono del amante.

El motivo del duelo ha sido modificado en la obra teatral y Víctor Quintanar se suicida durante la emisión del programa, después de ver la divulgación pública del adulterio de su mujer. El



hecho de que Víctor se suicide es una interpretación libre de cómo se desarrolla el duelo: en la novela, Quintanar renuncia a disparar a Mesía, dejándose matar por este. Aunque variando la forma, también en la obra dramática es Fermín el que provoca la muerte de Víctor al mostrarle las imágenes de su mujer con su amante. El pobre aragonés no será el héroe que cumple su misión de venganza, sino la marioneta en manos de los malvados de la historia, Petra y Fermín (Bobes Naves, 1993:56). Como en la novela, Ana ha agotado todos los caminos que la vida le ha abierto y todos con fracaso: su matrimonio es un fracaso; su terapia es un fracaso; sus amores adúlteros son un fracaso.

En ninguna situación encuentra Ana remedio para sus inquietudes, y ya ha agotado sus posibilidades, pues la novela ha cerrado todos los planteamientos abiertos. La repetición no tiene sentido. Volver a la catedral a buscar consuelo y repetir las relaciones con don Fermín es inútil. Ana es brutalmente rechazada por el Magistral y humillada por el último de los acólitos, que, para mayor inri, se presenta como ambiguo y pervertido. El proceso de degradación de la protagonista se ha consumado y ya no cabe ni esperanza ni transformación alguna<sup>32</sup>.

La obra teatral propone como final la presencia en el programa de Ana Ozores. Como la protagonista de *Clarín*, Ana aparece públicamente (la Catedral no deja de ser un lugar público) en televisión para disculparse ante Fermín, por quien es rechazada y con quien ya no tiene contacto. Su participación en el programa solo la lleva a la extrema humillación y soledad, su degradación es total y no cabe ni esperanza ni transformación alguna. Ana queda agotada como personaje y se cierra la historia de su adulterio.

### Las funciones

Las tres funciones de que consta la novela, situación inicial de *Carencia*, búsqueda de *Medios* para superarla y desenlace de *Fracaso* (Bobes Naves, 1993: 60-61) se reproducen en la obra teatral. La carencia inicial se observa en la falta de hijos, desinterés por el mundo que le rodea, falta de madre, abandono del padre, rigidez del internado en el que vivió de niña, falta de cariño de sus tías, obsesión por el qué dirán y miedo a perder su imagen. La obra dramática continúa con la función de *Medios*, donde Ana elige comenzar una terapia para remediar su carencia. El desenlace es el fracaso total y la pérdida de todo lo que Ana tenía al comienzo: el amor de Víctor, un hogar, reputación.

El narrador de *La Regenta* castiga con un final de *Fracaso* una conducta que fue poco prudente, ingenua y poco responsable. Esto es lo que parece deducirse de una estructura funcional tan sencilla y transparente (Bobes Naves, 1993:64). En la obra dramática, es poco prudente e

---

<sup>32</sup> Bobes Naves, 1993:57

ingenuo aferrarse a una imagen pública, confundirla con la propia identidad y tratar de resolver sus problemas en un plató de televisión.



## 2.2 Segmentación del texto dramático. Sinopsis comparativas

Una vez definidos la historia y el discurso de la obra dramática se hace necesario encontrar una unidad que ayude a segmentar el texto. Para ello, será necesario seleccionar elementos esenciales de la historia y no complicar demasiado acciones y sucesos. La selección en la presentación de la historia dramática se refiere predominantemente a la esencialización, que no simplificación, de acciones y sucesos y de la exposición de los datos acerca de los condicionamientos externos y motivaciones internas de las figuras (Spang, 1991:119).

A pesar de que la segmentación de la novela y la obra teatral serán necesariamente diferentes, es preciso recordar la estructura de la obra de *Clarín*, de la que partimos. Como ya se ha dicho, el autor divide la novela en treinta capítulos. Atendiendo al tiempo transcurrido se puede hacer una división en dos mitades, puesto que del capítulo I al XV transcurren tres días y del capítulo XVI al XXX tres años.

Por otro lado tiene una estructura lógica de presentación, complicación y resolución. Hay una gran desproporción en cuanto al número de capítulos dedicados a cada parte de la novela. La presentación abarcaría quince capítulos (I al XV), el nudo doce capítulos (del XVI al XXVIII) y el desenlace dos capítulos (del XXIX al XXX).

La división en capítulos que hace *Clarín* no resulta útil para la estructuración de la obra dramática. Por otro lado, no tiene mucho sentido mantener las proporciones en la distribución de la estructura en capítulos, ya que se trata de dos géneros muy diferentes. A menudo, en la novela hay saltos atrás en el tiempo, capítulos puramente descriptivos en los que la acción no avanza y otros en la que esta se dilata. Se hace necesario, pues, realizar una selección exhaustiva del material narrativo sin alejarse del significado general de la novela y encontrar una forma de segmentación del texto dramático que tenga en cuenta la especificidad del género teatral.

### 2.2.1 Segmentación narratológica. Unidades dramáticas.

En el análisis de las adaptaciones preexistentes, se recurría a la narratología para la segmentación de la obra dramática, ya que esta ha conseguido la segmentación del relato y en general de todas las artes diegéticas. Así, parece que para segmentar el texto dramático lo más acertado sea seguir un modelo narratológico que propone como unidad de segmentación la *situación* (Bobes Naves, 1987:176). La acción dramática se iría desarrollando horizontalmente por el paso de una situación a otra. Según Jansen, la *situación* será definida como el resultado de una división del plano textual en partes que corresponden a los grupos acabados en el plano escénico. Así, el límite entre dos situaciones estará donde un personaje entre o salga o bien donde haya un cambio de lugar en el decorado. Es interesante señalar, además, que la escena, tal como aparece en la mayor parte de las obras posteriores a 1800 no corresponde a esta unidad (1997:176).

Efectivamente, como veremos más adelante, en el texto dramático que nos ocupa, no siempre la escena se corresponderá con la situación.

A pesar de la relativa indeterminación de la unidad *situación*, este modelo de análisis intenta penetrar en el teatro total, es decir, pasar de la linealidad del texto escrito a la pluridimensionalidad del texto representado en el que convergen distintas fuerzas expresadas por signos de diferentes sistemas (Bobes Naves, 1987:176).

Una vez que se ha decidido que las unidades de la obra dramática serán la situación, tiene que haber necesariamente un proceso de selección. Dentro de la historia de Ana Ozores se puede elegir cualquier punto de su biografía como punto de partida para construir el drama o partir del discurso de *Clarín*. Incluso, aunque se decida seguir el discurso, como ha sido el caso, es imposible reproducirlo en su totalidad en la obra teatral. Por tanto, ha sido necesario hacer una selección de situaciones de la novela. Esta selección se ha hecho siguiendo diferentes criterios. Por un lado, se ha distinguido entre escenas importantes desde el punto de vista de los temas que trata el discurso, de otras situaciones de orden secundario. Por otro lado, una vez reducidos los personajes, numerosas situaciones quedan excluidas automáticamente. Además, hay elementos que resultan imprescindibles en el discurso, como por ejemplo el adulterio de Ana Ozores y otros elementos como podrían ser los cuadros costumbristas, muy difíciles de representar en un escenario tal y como aparecen en la novela. Este sería el caso de las escenas multitudinarias como la Misa del Gallo en la Catedral, la Procesión de Semana Santa, el teatro o El Espolón lleno de viandantes, por poner algunos ejemplos. Más adelante en el cuadro comparativo obra teatral-novela se detallan los pasajes de la novela que se reproducen en la obra teatral y los que han quedado excluidos, como tales, aunque su contenido se haya mantenido cambiando la forma en la obra dramática. La selección de estas situaciones imprescindibles que conforman la obra teatral es un proceso que comienza con una selección más amplia y que va ajustándose poco a poco. En un primer momento se han eliminado los capítulos más descriptivos y se ha tratado de introducir la información más relevante del discurso en momentos narrativos de la obra (por ejemplo cuando Ana Ozores relata brevemente a Fermín la historia de su vida). Se han eliminado también escenas con personajes que han quedado excluidos del *dramatis personae* de la adaptación. De manera paulatina, se ha llegado a un número reducido de situaciones que se han ido ordenando, en principio de forma cronológica y con una relación causal entre ellas. En un proceso de reajuste se ha revisado la estructura tratando de que esta mantenga un planteamiento, nudo y desenlace y en varias ocasiones se han transformado dos situaciones diferentes en una sola, con simultaneidad de tiempo pero diferentes espacios. Una vez definidas las escenas, se procedió al desarrollo de los diálogos. A continuación se detallará tanto la estructura como las situaciones seleccionadas.

La obra dramática elige una estructura que se sitúa dentro del teatro contemporáneo, que a menudo no sigue una *estructura aristotélica*. Por ello, la obra no está dividida en actos sino en escenas. El orden de estas escenas no es lineal, no se establece un continuo. El tiempo aparece fragmentado, como analizaré en detalle en los procedimientos de adaptación temporales. Así, la obra aparece dividida en dieciséis escenas y un *prólogo*, que no siempre coinciden con las distintas situaciones. En varias escenas se dan dos situaciones simultáneas (mismo tiempo y distinto lugar) y en otras hay un cambio de situación dentro de la escena.

Todas las situaciones, por su carácter de obra dramática, ocurren en el presente, aunque algunas de ellas se presentan en forma de salto al pasado o analepsis que, una vez sobreentendido que ocurren en un tiempo pasado, se desarrollan en presente dialogado.

La situación 2 (escena 1) nos sitúa en lo que será el marco donde tienen lugar los hechos: un programa de televisión que narra la caída en desgracia de Ana Ozores, a través de su presentadora, Petra, y de diversos invitados al programa. Por ello, hay una serie de escenas situadas en el plató de televisión e intercaladas con estas, se retrocede al pasado en distintas escenas relatando la historia de Ana Ozores:

.Escenas en el plató de televisión: 1, 5, 8, 10, 12, 14 y 16.

-Escenas que relatan la historia de Ana Ozores (analepsis): 2, 3, 4, 6, 7, 9, 11, 13 y 15.

La trama, como en la novela, cuenta con un planteamiento, nudo y desenlace. Las escenas correspondientes a cada parte serían:

Presentación: Escenas 2, 3, 4, 6, 7 y 9, en las que transcurre aproximadamente un año.

Nudo: Escenas 11, 13 y 15, en las que transcurren pocos meses.

Desenlace: Escenas 1, 5, 8, 10, 12, 14 y 16, en las que transcurren dos horas de programa televisivo.

Así como el planteamiento y el nudo están inspirados en diferentes momentos de la novela y están trasladados a la época actual, el programa de televisión es una ficción que desarrolla lo que podría estar ocurriendo cuando Ana está recluida en su casa luchando entre la vida y la muerte. Es el momento en que la sociedad de Vetusta se estaría haciendo, probablemente, eco del escándalo. *Clarín* no amplía la mirada ni entra en las casas de los vetustenses, sino que permanece con su protagonista hasta el momento en el que va a la Catedral a ver a Fermín.

Siguiendo la definición de Jansen, el paso de una a otra situación se da en ocasiones por la salida o entrada de uno o varios actores, por el cambio de espacio y en otras, por ambas cosas a la vez. En el caso de esta puesta en escena, en la que ningún actor abandona el escenario a lo largo de toda la obra, se establece una convención, según la cual, un personaje deja de estar presente cuando se sienta de espaldas al público y vuelve a estarlo cuando gira su silla y se sitúa frente a los

espectadores. Esta convención funciona exactamente igual que una salida de escena propiamente dicha y da lugar a un cambio de situación. Este sería el caso de los cambios de situación entre las escenas 1 y 2. En la escena 1 Petra presenta el programa de televisión. Después de anunciar el tema a tratar, el adulterio de Ana Ozores, se gira en su silla dando la espalda al público y comienza la escena 2. En esta segunda escena nos encontramos en el despacho de Fermín que está sentado en una silla y se gira hacia el público. En este caso, el cambio de situación se ha dado por la “salida” de Petra de escena y la “entrada” de Fermín. El cambio a la escena 3 ocurre de nuevo por un cambio de personajes y de lugar: Fermín y Paula “abandonan” el escenario y “entran” Víctor y Ana.

En el paso a la siguiente situación, la escena 4, Ana atraviesa el escenario y llega hasta el espacio que funciona como la consulta de Fermín: un personaje se mantiene, Ana, otro sale, Visitación, y un nuevo personaje entra en escena, Fermín. A lo largo de esta escena hay un cambio de personajes, sale Ana, se mantiene en escena Fermín y entra Paula. Sin embargo, se ha preferido mantener estas dos situaciones como una sola escena. Esto es una decisión estructural, que obedece a la extensión de cada escena.

Hay otros momentos en los que un personaje sale de un espacio para acceder a otro y cambian tanto la escena como la situación, como en la escena 13. Mesía está relatando cómo fue a visitar a Ana y Quintanar al *resort* de Carraspique hasta que se introduce él mismo en la escena que está contando, pasando esta de ser narrada a ser vivida y representada.

Por otro lado, en la escena 13 se dan simultáneamente dos situaciones: Ana, Mesía, Visitación y Quintanar pasean y juegan al golf mientras Petra y Fermín se encuentran en un café. Ambas situaciones ocurren en lugares diferentes en tiempos simultáneos y la escena se divide en dos, intercalándose los diálogos de ambas. Otro momento en el que se dan dos situaciones simultáneas en el tiempo y no en el espacio es la escena 15, en la que Fermín desde su despacho observa a través del ordenador el momento en que Ana y Mesía mantienen relaciones sexuales en casa de los Quintanar. Por otro lado, en la escena 16, Quintanar prepara y dispara su escopeta en su casa mientras Ana dialoga con Petra en el programa de televisión.

Por lo tanto, las situaciones no siempre coinciden con lo que se ha denominado escenas en la obra dramática, pero sí obedecen a un cambio de actores y/o de espacios escenográficos. Este sería un cuadro de las situaciones y escenas:

Situación 1	<i>Prólogo</i> Imágenes y voz en <i>off</i> que muestran una página de <i>google</i> .
Situación 2	Escena 1. Plató de televisión.

	Presentación de Petra y el programa.
Situación 3	Escena 2. Despacho Fermín Presentación de Fermín y Paula.
Situación 4	Escena 3. Casa de Ana Presentación de Ana, Víctor y Visitación.
Situación 5	Escena 4. Despacho de Fermín Primera sesión de terapia de Ana y Fermín.
Situación 6	Escena 5. Plató de televisión Llegada al programa de Fermín de Pas.
Situación 7	Escena 6. Bar de copas Presentación de Mesía. Conversación Mesía-Visitación.
Situación 8	Escena 7. Despacho Fermín Segunda sesión de terapia Ana-Fermín.
Situación 9	Escena 7. Despacho de Fermín Conversación Paula-Fermín.
Situación 10	Escena 8. Plató de televisión Llegada al plató de Visitación y Paula Raíces.
Situación 11	Escena 9. Casa de Ana Conversación de Ana y Visitación.
Situación 12	Entrada en escena de Víctor y Mesía que se suman a la conversación de Ana y Visitación.
Situación 13	Escena 10. Plató



	Imágenes de Ana, Visitación, Víctor y Mesía en una fiesta.
Situación 14	Escena 10. Plató Conversación Petra-Visitación-Fermín.
Situación 15	Escena 11. Casa de Ana/Despacho de Fermín  Ana y Fermín mantienen una conversación vía <i>Skype</i> .
Situación 16	Escena 12. Plató de televisión  Llegada de Mesía al plató.
Situación 17	Escena 13. <i>Resort</i> . Campo de golf  Víctor y Álvaro juegan al golf. Visitación y Ana conversan.
Situación 18	Escena 13. Cafetería  Petra y Fermín charlan en una cafetería.
Situación 19	Escena 14. Plató de televisión  Petra, Fermín, Visitación, Paula y Mesía conversan.
Situación 20	Escena 15. Despacho de Fermín  Fermín graba con su ordenador a Mesía y Ana.
Situación 21	Escena 15. Casa de Ana  Ana y Mesía mantienen relaciones sexuales.
Situación 22	Escena 16. Plató  Discusión entre Fermín, Mesía, Paula, Visitación y Petra. Salida de todos menos

	Petra.
Situación 23	Escena 16. Plató  Llegada de Ana al plató. Entrevista Ana-Petra. Salida de Petra y la regidora dejando a Ana sola.
Situación 24	Escena 16. Casa de Ana  Víctor Quintanar se dispara con su escopeta.

Como queda claro en el esquema, la división en escenas no coincide con las situaciones, ya que hay varios momentos de situaciones simultáneas (mismo tiempo, distinto espacio) y también momentos en los que se cambia de situación sin por ello cambiar de escena.

Una vez determinadas las situaciones de la obra, pasaremos al análisis de su distribución y de las relaciones que se generan entre ellas. El desarrollo de estas tres fases (presentación, nudo y desenlace) no es lineal, la obra parte de la última situación, es decir, toda la historia ya ha ocurrido y nos encontramos en el desenlace. El orden de las situaciones no es arbitrario, sino que hay una interdependencia entre ellas, que puede ser cronológica o temática, según el caso, como veremos.

La sucesión de las escenas que conforma la historia de Ana, las analepsis, obedecen al orden cronológico de la novela. A pesar de los múltiples saltos en el tiempo que se permite *Clarín*, extendiéndose en descripciones o relatando el pasado de los personajes, el discurso de la novela, que comienza con el cambio de confesor y culmina con el adulterio, muerte del marido y abandono de la protagonista por parte de todos, se mantiene en este orden en las escenas del pasado. Por su parte, el programa de televisión avanza también cronológicamente siguiendo una línea temporal lógica: al principio Petra presenta el programa (escena 1), recibe al primer invitado, Fermín de Pas (escena 5), aparecen los siguientes invitados, Visitación Olías y Paula Raíces (escena 8), intervención de otro invitado, Santos Barinaga, vía llamada telefónica (escena 10), presencia de Mesía en el programa (escenas 12 y 14), aparición de Ana y fin del programa (escena 16). La alternancia de las escenas del pasado con el presente que se desarrolla en el programa de televisión, va contrastando lo que los contertulios narran con lo que objetivamente ocurrió, aportando diversos puntos de vista y evidenciando diferencias o similitudes.

El hecho de que se adelante el desenlace y se sitúe al principio de la obra, hace que estemos ante una *estructura algebraica*, puesto que el interés no está en la intriga, sino en el descubrimiento de aquellos acontecimientos que llevaron a la protagonista a ese final (Grillo Torres, 2004: 115).

Además, esta estructura permite contrastar constantemente las escenas que presentan la historia de Ana con la actitud de sus allegados en el programa de televisión. La falta de escrúpulos, el egoísmo y la carencia de afecto con respecto a la protagonista quedan expuestos claramente. La hipocresía es la tónica general en el plató de televisión, todos se muestran consternados y preocupados por la caída en desgracia de Ana Ozores y las analepsis muestran su implicación directa en ello. La *estructura algebraica* permite acentuar este contraste y justifica este orden.

### 2.2.2 Segmentación comparativa novela-obra dramática

En el capítulo I se realizan sinopsis comparativas de las adaptaciones preexistentes y la novela de *Clarín*. Dado que las adaptaciones trataban de ser fieles a la novela, se describen en el cuadro sinóptico todos los capítulos de la novela de *Clarín* y su correspondiente escena o secuencia en la adaptación. La obra dramática que nos ocupa es una adaptación libre de la novela, de modo que, además de dicho cuadro sinóptico que veremos más adelante, resulta interesante analizar en qué capítulos de la novela se ha basado cada una de las escenas de la obra. La mayoría de las escenas del texto dramático se inspiran, no en uno, sino en varios pasajes de la novela y no obedecen a un orden cronológico. En los siguientes cuadros comparativos, primeramente se seguirá el orden de la obra teatral y se apuntarán los capítulos y pasajes concretos en los que se ha basado cada escena para posteriormente realizar un cuadro con todos los capítulos de la novela.

#### Sinopsis comparativa

En el siguiente cuadro se especifican las 17 escenas de la obra teatral y los momentos de la novela en los que están inspirados.

..... supresiones de capítulos o pasajes de la novela

TEXTO TEATRAL	NOVELA
<i>Prólogo</i>  Diferentes definiciones en internet para la búsqueda <i>La Regenta</i> .	Capítulo I  Descripción de Vetusta. Fermín en la torre observando la encimada y el parque de Ana Ozores.
Escena 1. Plató de televisión.  Petra presenta el programa y el tema del mismo.	Capítulo I  Frase inicial de la novela. xxxxxxxxxxxxx

<p>Escena 2. Consulta de Fermín.</p> <p>Paula le anuncia a Fermín que va a venir a la consulta Ana Ozores. Hablan de varios temas: Santos Barinaga, recuerdan juntos cómo han llegado hasta dónde están y mencionan otros clientes de Fermín como el Marqués de Vegallana. Salen de la consulta y se dirigen a una cita con una personalidad importante.</p>	<p>Capítulo XI</p> <p>Alusiones a Santos Barinaga. Historia de Paula Raíces. Alusiones al pasado de Fermín y Paula, de cómo ella se sacrificó para sacar adelante los estudios de Fermín.</p> <p>Capítulo I</p> <p>Alusiones al control de Fermín sobre Vetusta y sus aspiraciones por el narrador omnisciente.</p> <p>Capítulo XIII</p> <p>Presencia de Fermín en las mejores casas de Vetusta como la de los Marqueses de Vegallana.</p>
<p>Escena 3. Casa de Ana y Quintanar.</p> <p>Ana busca en internet noticias relacionadas con ella. Le preocupa la imagen que da y la repercusión que esta tiene.</p> <p>Hablan de que va a ir a un nuevo psicólogo, Ana menciona a Quintanar el episodio de la barca sin entrar en detalles.</p>	<p>Ana es consciente de la expectación que provoca su presencia: teatro capítulo XVI, baile del Casino capítulo XXIV, salida de penitente capítulo XXVI.</p> <p>Capítulo III</p> <p>Ana está sola tratando de concentrarse para su confesión del día siguiente. Recuerda el episodio de la barca.</p>
<p>Escena 4. Consulta de Fermín.</p> <p>Ana cuenta brevemente su biografía.</p> <p>Fermín le agradece la confianza puesta en él, le habla de la pepita de oro y de su propia figura como un hermano mayor del alma. Ana sufre una pequeña crisis de ansiedad.</p>	<p>Capítulo IV</p> <p>Historia de la infancia y el padre de Ana.</p> <p>Capítulo V</p> <p>Historia de las tías de Ana y de su juventud con ellas tras la muerte de su padre. Historia de <i>Frígilis</i> y de cómo le presentan a Víctor.</p>

	<p>Capítulo III</p> <p>Relato del narrador omnisciente. Ana sola en su cuarto, recuerda el episodio de la barca y sufre una crisis de ansiedad.</p> <p>Capítulo IX</p> <p>Recuerdos de la confesión durante el paseo con Petra.</p> <p>Capítulo V</p> <p>Resumen del relato del narrador sobre la vida de Ana.</p>
<p>Escena 5. Plató de televisión.</p> <p>Petra da la bienvenida a su primer invitado, Fermín de Pas.</p> <p>Se alude a la soledad de Ana, a sus amistades Obdulia Fandiño, Visitación Olías y los Marqueses de Vegallana.</p>	<p>Capítulo XI</p> <p>Presentación del Magistral.</p> <p>Capítulos VII y VIII</p> <p>Descripciones de Obdulia, Visitación, ambiente en el Palacio de los Vegallana.</p>
<p>Escena 6. Bar de copas.</p> <p>Visitación y Álvaro Mesía conversan sobre Ana.</p>	<p>Capítulo VIII</p> <p>Conversación de Visitación y Mesía sobre la Regenta en casa de los Marqueses y descripción del narrador de la relación Mesía-Visitación.</p> <p>Capítulo VII</p> <p>Conversación Mesía y Paco Vegallana.</p>

<p>Escena 7. Consulta de Fermín.</p> <p>Ana cuenta la historia de la barca y de su infancia en el colegio. Relata cómo conoció y se casó con Quintanar.</p> <p>Ana habla de la imposibilidad de tener hijos.</p> <p>Discusión de Paula y Fermín.</p>	<p>Capítulo III</p> <p>Ana sola en su cuarto intenta hacer examen de conciencia y recuerda el episodio de Germán y la barca.</p> <p>Capítulos IV y V</p> <p>El narrador omnisciente habla sobre la vida de Ana hasta la muerte de su padre y cómo sus tías la llevan a Vetusta.</p> <p>Capítulo XXVIII</p> <p>Conversación de Quintanar con Álvaro Mesía.</p> <p>Capítulo XV</p> <p>Doña Paula ha estado todo el día esperando a Fermín. Discuten.</p>
<p>Escena 8. Plató de televisión.</p> <p>Llegada de Visitación.</p> <p>Presencia de Obdulía Fandiño a través de una llamada telefónica. Obdulía critica a Ana. Llegada de Paula al programa.</p>	<p>Capítulo XIX</p> <p>Descripciones de Visitación y de su amistad con Ana.</p> <p>Capítulo XXVI</p> <p>Sentimientos de envidia de Obdulía Fandiño hacia Ana con motivo de su salida en la Procesión de Semana Santa.</p> <p>Capítulo XV</p> <p>Sentimientos de Paula Raíces hacia Ana.</p>
<p>Escena 9. Casa de Ana/Consulta de Fermín.</p> <p>Ana habla con Fermín por <i>Skype</i>. Llegada de Visitación que le reprocha no salir nunca y estar todo el día leyendo en casa. Ana sufre una pequeña crisis de ansiedad. Llega Álvaro Mesía. Quintanar, Ana, Álvaro y</p>	<p>Capítulo XXI</p> <p>Contacto continuo de Ana y Fermín a través de cartas y encuentros durante el verano en que se quedan solos en Vetusta. Crisis de ansiedad con los libros</p>

Visitación se van juntos a una fiesta.	religiosos.
<p>Escena 10. Plató de televisión.</p> <p>Se ven unas imágenes de una fiesta donde Ana se desmaya en brazos de Mesía.</p> <p>Llamada al programa de Santos Barinaga. Acusa a Fermín de Pas de plagio y de haberle arruinado.</p>	<p>Capítulo XXIV</p> <p>Baile en el Casino. Ana se desmaya en brazos de Mesía.</p> <p>Capítulo XV</p> <p>Santos Barinaga pasa borracho por la noche gritándoles a Fermín y a doña Paula.</p>
<p>Escena 11. Casa de Ana/consulta de Fermín.</p> <p>Ana habla con Fermín por <i>Skype</i>. Sufre un ataque de ansiedad. Fermín le reprocha su desmayo en la fiesta. Ana le dice que se irá al <i>resort</i> de Carraspique a pasar el verano.</p>	<p>Capítulo XXV</p> <p>Conversación de Ana y Fermín al día siguiente del baile del Casino. Ataque de celos de Fermín por el desmayo de Ana en el Casino.</p> <p>Capítulo XXVII</p> <p>Conversación sobre ir al Vivero en vacaciones.</p>
<p>Escena 12. Plató de televisión.</p> <p>Petra alude a diversos pinchazos profesionales de Mesía y a su posible envejecimiento.</p> <p>Presentación de Álvaro Mesía, que habla de su relación con Ana y de sus vacaciones con los Quintanar en el <i>resort</i>.</p>	<p>Capítulo XXIV</p> <p>A la vuelta del baile del Casino Mesía lamenta que la “campana me coja un pocoviejo”.</p>

<p>Escena 13. <i>Resort</i>, campo de golf/Cafetería.</p> <p>Visitación, Ana, Mesía y Quintanar juegan al golf en el <i>resort</i>. Ana le cuenta a Visitación que apenas sabe nada de Fermín, que está más tranquila así.</p> <p>Quintanar le cuenta a Mesía que es impotente.</p> <p>Mesía se declara y besa a Ana</p> <p>Fermín y Petra acuerdan tender una trampa a Ana para poner al descubierto sus relaciones con Mesía.</p>	<p>Capítulo XXVII</p> <p>El narrador omnisciente describe la tranquilidad de ánimo de Ana en el Vivero durante el verano que pasa con Quintanar y recibiendo las visitas de Mesía.</p> <p>Capítulo XXVII</p> <p>Conversación de Álvaro Mesía con Quintanar en la que este le comenta su incapacidad para concluir el acto amoroso.</p> <p>Capítulo XXVIII</p> <p>Ana cae en brazos de Mesía.</p> <p>Capítulo XXIX</p> <p>Fermín y Petra acuerdan la manera en que Quintanar descubrirá todo al adelantarle Petra el reloj para salir a cazar.</p>
<p>Escena 14. Plató de televisión.</p> <p>Álvaro habla de su relación con Ana y de su ruptura. Fermín y Visitación cuentan que no ven a Ana desde que estalló el escándalo.</p>	<p>Capítulo XXIX</p> <p>Ana y Mesía se ven a escondidas todas las noches. Petra le cuenta a Fermín la relación de Ana y Mesía.</p>
<p>Escena 15. Casa Ana/Consulta Fermín.</p> <p>Ana y Mesía tienen relaciones sexuales. Fermín, desde su despacho, observa desesperado a la pareja por <i>Skype</i>. Fermín avisa a Petra de que ya tiene las imágenes necesarias para hacer pública la relación.</p>	<p>Capítulo XXX</p> <p>Fermín calma su furia y decide ir a hablar con Quintanar, que se verá obligado a batirse en duelo.</p>
<p>Escena 16. Plató de televisión/casa Ana y Quintanar.</p> <p>Mesía abandona furioso el plató tras ver las imágenes de su relación con Ana. Todo el mundo sale del plató. Petra anuncia la llegada de Ana.</p> <p>Entrevista de Petra y Ana.</p>	<p>Capítulo XXX</p> <p>Mesía se aleja por un tiempo de Vetusta tras matar a Quintanar en el duelo.</p> <p>Ana cae enferma al perder a su</p>



<p>Quintanar se suicida en su casa.</p> <p>Petra anuncia a Ana que Quintanar se ha suicidado y despide el programa. Sale para preparar el próximo especial sobre Quintanar dejando a Ana sola.</p> <p>Ana se desmaya en el plató.</p>	<p>marido y ver destruido todo su mundo.</p> <p>Ana va a la Catedral a ver a Fermín.</p> <p>Ana se desmaya sola en la Catedral.</p>
---	---

En este cuadro se observa que todas las escenas de la obra están inspiradas en pasajes de la novela de *Clarín*, incluidas las escenas de plató, aparentemente pura ficción. Efectivamente, aunque estas escenas son añadidos con respecto a la novela, los personajes están basados en los creados por *Clarín* y se comportan en consecuencia.

Por otro lado, la *estructura algebraica* y la constante vuelta al pasado a la historia de Ana, hacen imposible seguir cronológicamente la novela y no se puede establecer un paralelismo temporal entre esta y la obra dramática.

La siguiente sinopsis comparativa trata de poner de manifiesto la novela al completo, al tiempo que ayuda a tener una visión general de las supresiones que se han producido.

..... Supresiones

TEXTO TEATRAL	NOVELA
<p><i>Prólogo</i></p> <p>Diferentes definiciones en internet para la búsqueda “<i>La Regenta</i>”.</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo I</p> <p>Presentación de Vetusta. Fermín de Pas observa Vetusta desde la torre.</p> <p>Escena en la torre de la Catedral con Bismarck y Celedonio.</p> <p>Escena de Bermúdez, Obdulia Fandiño y la pareja Palomares.</p> <p>Presentación de Obdulia.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo II</p> <p>Catedral, sacristía. Presentación del Arcipreste Cayetano Ripamilán,</p>

	<p>don Custodio y Glocester. Fermín de Pas y Ripamilán salen al Espolón a buscar a la Regenta. Termina la visita de Saturnino, Obdulia y los de Palomares.</p>
<p>Escena 3. Casa de Ana y Quintanar.</p> <p>Ana va ir al día siguiente a una cita con un nuevo psicólogo. Ana no sabe qué va a contarle y menciona a Quintanar, sin entrar en detalles, el episodio de la barca.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo III</p> <p>Descripción de Ana preparándose para acostarse preocupada por tener que hacer confesión general. Recuerdos de la infancia de Ana, episodio en la barca con Germán.</p> <p>Ana se imagina a Álvaro Mesía. Sufre un ataque de nervios. Presentación de Víctor y Petra. Ana le pide a Quintanar tener un hijo. Por fin se queda dormida y se marcha a su cuarto. Descripción de Quintanar. Pensamientos de Ana antes de dormirse. Víctor y <i>Frígilis</i> salen a cazar antes del amanecer.</p>
<p>Escena 4. Consulta de Fermín.</p> <p>Ana relata brevemente su infancia.</p>	<p>Capítulo IV</p> <p>Historia de don Carlos Ozores, padre de Ana. Infancia de Ana, con el aya doña Camila.</p>
<p>Escena 4. Consulta de Fermín.</p> <p>Ana cuenta cómo llegó a Vetusta.</p>	<p>Capítulo V</p> <p>Historia de las hermanas de Carlos, Anunciación y Águeda. Llegada de Ana a Vetusta. Historia de su adolescencia en Vetusta y cómo se casa con don Víctor Quintanar.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo VI</p> <p>Descripción del Casino. Conversación sobre el cambio de confesor de Ana Ozores.</p>

<p>.....</p>	<p>Capítulo VII</p> <p>Continuación de la escena del Casino. Presentación de Álvaro Mesía, Frutos Redondo y Paco Vegallana. Salida del Casino de Álvaro, Paco y Joaquín. Conversación de Paco y Álvaro sobre su interés por Ana. Descripción de las intenciones y sentimientos de Mesía.</p>
<p>.....</p> <p>Escena 6. Bar de copas.</p> <p>Visitación y Mesía hablan sobre Ana Ozores.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo VIII</p> <p>Descripción de la vida política de Vetusta. Presentación de la Marquesa de Vegallanay sus tertulias. Llegada de Paco y Mesía al palacio de los Vegallana. Presentación de Visitación.</p> <p>Conversación Visitación-Mesía sobre Ana Ozores. Relación Visitación-Mesía.</p> <p>Ana vuelve de la primera confesión por la calle con Petra. Cruce de saludos de Visita y Mesía en el balcón con Ana en la calle.</p>
<p>Escena 4. Consulta de Fermín.</p> <p>Ana cuenta brevemente su biografía. Fermín le agradece la confianza puesta en él, le habla de la pepita de oro y de su propia figura como un hermano mayor del alma.</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo IX</p> <p>Ana recuerda en el paseo posterior a la confesión, sus palabras y las del Magistral.</p> <p>Paseo de Ana y Petra tras la confesión. Presentación de Petra.</p> <p>Ana y Petra regresan a casa por las calles llenas de gente y se encuentran con Mesía y Paco. Paseo de Ana junto a Mesía.</p>

.....	<p>Capítulo X</p> <p>Ana en el Caserón se lamenta de su boda con Quintanar. Cae en el cepo de su marido. Baja a la huerta. Cruza delante de la verja y siente que está Mesía, huye. Llega Quintanar del teatro. Ana tiene una crisis y acaba llorando.</p>
<p>Escena 2. Consulta de Fermín.</p> <p>Fermín trabaja con el ordenador.</p> <p>.....</p> <p>Presentación de Paula. Comentarios acerca de la llamada de Ana Ozores. Crítica de Paula hacia Ana.</p> <p>Escena 7. Consulta de Fermín.</p> <p>Paula discute con Fermín, le pide que deje de tratar a Ana Ozores. Le saca el tema de la Brigadiera y que les critican.</p>	<p>Capítulo XI</p> <p>Presentación del Magistral que escribe a primera hora de la mañana en su casa.</p> <p>Presentación de Teresina. Llegada de Petra con una carta de parte de Ana.</p> <p>Presentación de Paula Raíces. Discusión con Fermín sobre la pertinencia de la carta y el tono con que está escrita.</p> <p>Prevención de Paula sobre la maledicencia y envidia de la que es objeto. Le ordena dejarse de cartas y de confesiones extra. Le cuenta lo que se critica. Sale el tema de la Brigadiera.</p>
.....	<p>Capítulo XII</p> <p>Presentación de la familia Carraspique y del médico don Robustiano. Presentación de Camoirán.</p> <p>Descripción de las tareas canónico-burocráticas de Fermín mezclando el gobierno eclesiástico con sus propios intereses y los de su madre.</p> <p>Descripción de la familia Páez. Fermín va a comer a casa de los Vegallana esperando encontrar a la Regenta.</p>
.....	<p>Capítulo XIII</p> <p>Comida en el Palacio de los Marqueses</p>

	de Vegallana.
.....	<p>Capítulo XIV</p> <p>Fermín solo en El Espolón. Descripción del paseo. Visita al obispo que le informa de que ha estado Teresina dos veces a preguntar por él. Fermín sale indignado y se dirige al Espolón a esperar la vuelta de Ana del Vivero.</p>
<p>Escena 7 Consulta de Fermín.</p> <p>Discusión entre Paula y Fermín.</p> <p>.....</p> <p>Escena 10. Plató de televisión.</p> <p>Llamada al programa de Santos Barinaga. Acusa a Fermín de Pas de plagio y de haberle arruinado.</p>	<p>Capítulo XV</p> <p>Fermín vuelve a casa y se encuentra a su madre muy enfadada. Discusión entre Fermín y su madre. Historia de Paula Raíces. Fermín se encierra en su cuarto y se lamenta de ser un ingrato con su madre.</p> <p>Relato de los negocios de la madre.</p> <p>Aparición en la calle de Santos Barinaga borracho que le acusa a gritos de ladrón.</p>
.....	<p>Capítulo XVI</p> <p>Tarde de Todos los Santos en el Caserón de los Ozores. Relato de los últimos tiempos en que Ana había ido rechazando poco a poco los planes de salir. Punto de vista de Visitación, que observa cómo Ana resiste a Mesía, aunque claramente le gusta. Punto de vista de Mesía, que es precavido para no echarlo todo a perder. Reflexiones de Mesía sobre la conveniencia de seducirla en el campo. Decide que el ataque deberá ser en su casa.</p>

<p>Escena 7. Consulta de Fermín.</p> <p>Ana cuenta que no duerme con Quintanar. Le habla de sus sueños. No le dice nada de Mesía.</p> <p>.....</p>	<p>La Regenta sueña todas las noches con Mesía. Ana había confesado que no dormía con Quintanar y que no lo amaba pero no la tentación que sentía por Mesía. Descripción del estado de ánimo de Ana, de su miedo a la locura. Ana le confiesa al Magistral algo de sus sueños.</p> <p>Aparición a caballo de Mesía. Ana y Quintanar asisten a la representación de <i>Don Juan Tenorio</i>. A la mañana siguiente conversación con Petra sobre su “mala” noche. Le da una carta del Magistral que le insta a verla esa tarde. Ana contesta con otra en la que se excusa por encontrarse indispuesta.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo XVII</p> <p>Al atardecer de ese día el Magistral va a ver a Ana a su casa. Le da indicaciones de ir a confesarse cuando todas. Cae la noche en el parque y siguen hablando. Petra los observa con curiosidad. El Magistral le aconseja a Ana oír más misas, ir a más sermones y que visite enfermos. Le hace un plan de vida devota y le recomienda lecturas de santos. Además, le sugiere que a partir de entonces se reúnan en casa de doña Petronila. Petra los observa disimular. Decide colaborar para agradar a Fermín.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo XVIII</p> <p>Descripción del carácter de Quintanar y de cómo a menudo cede y Ana no cumple el programa de entretenimiento. Una tarde el Magistral desde el campanario observa con el catalejo cómo Mesía, <i>Frígilis</i>, Ana y Quintanar salen a pasear al campo. Ana y Fermín se encuentran en casa de doña Petronila. Fermín le dice que le está haciendo un desaire al no acudir a</p>

	reunirse con él, al no hacer el programa piadoso. Ana se entrega a la vida devota que de Pas le exige.
.....	<p>Capítulo XIX</p> <p>Ana cae enferma. Delira y sueña con agujeros viscosos e imágenes religiosas repugnantes.</p> <p>Salto al pasado antes de la conversación Fermín-Ana sobre la vida devota: Mesía se hace más amigo de Quintanar para estar cerca de Ana el mayor tiempo posible.</p> <p>Fermín la presiona y ella le promete cambiar de vida y le ofrece ir ese mismo día a casa de doña Petronila. Ana empieza a hacer intensa vida social y devota, en todas partes encuentra al Magistral y a Mesía. Ninguno está contento. Ella tampoco y cae enferma. Después de la recaída empieza a leer a Santa Teresa.</p>
<p>.....</p> <p>Escena 9. Casa de Ana/Consulta de Fermín.</p> <p>Ana habla con Fermín vía <i>Skype</i>. Llegada de Visitación que le reprocha no salir nunca y estar todo el día leyendo en casa. Ana sufre una pequeña crisis de ansiedad.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XX</p> <p>Historia del ateo Pompeyo Guimarán. Descripción de la amistad entre Santos Barinaga y Guimarán.</p> <p>Doña Paula aguanta el alboroto nocturno de Barinaga y observa preocupada a su hijo, con quien habla poco.</p> <p>Tras la segunda recaída, Ana está cada vez más mística, inalcanzable y absorta en sus lecturas.</p> <p>Junio. Para luchar contra el Magistral, vuelven a aceptar a Pompeyo Guimarán en el Casino. Comida de celebración de su vuelta.</p> <p>A mediados de julio Mesía se despide hasta finales de septiembre.</p>

	<p>Álvaro sale desesperado y humillado del Caserón de los Ozores ante la impasibilidad de la Regenta.</p>
<p>.....</p> <p>Escena 9. Casa de Ana/Consulta de Fermín.</p> <p>Ana habla con Fermín vía<i>Skype</i>.</p>	<p>Capítulo XXI</p> <p>Convalecencia de Ana. En cuanto empieza el buen tiempo vienen a verla poco y Quintanar deja de estar en su cuarto. Ana lee a escondidas a Santa Teresa de Jesús.</p> <p>Largo verano de cartas y encuentros entre la Regenta y Fermín. La madre le va avisando de las murmuraciones. Fermín no hace caso.</p> <p>Los Vegallana y amigos están asustados del misticismo de Ana. El Magistral es cada día más feliz y Víctor está cada día más triste.</p> <p>Ana y Fermín se ven todos los días, en la Catedral, en los paseos, en casa de doña Petronila.</p>
<p>.....</p>	<p>Capítulo XXII</p> <p>Acaba el verano y vuelven los ataques contra el Magistral. Santos Barinaga está enfermo de muerte.</p> <p>Rosa Carraspique muere de tuberculosis en el convento. El poder del Magistral se tambalea. Mesía va muy de vez en cuando a ver a Ana.</p> <p>Ana y el Magistral pasan muchas horas en casa de doña Petronila. Fermín, encendido con la amistad con Ana, se desahoga con Teresina.</p> <p>Álvaro, Visitación, Moruelo, Foja y los parroquianos del Casino tratan de acabar con el Magistral.</p> <p>Muere Barinaga fuera de la Iglesia. Se acusa en los corros a Fermín.</p>



<p>.....</p>	<p>Capítulo XXIII</p> <p>Misa de Nochebuena en la Catedral. Ana ve a Mesía a su lado y siente de nuevo la tentación. Celos de Fermín.</p> <p>Por la noche Ana va a la alcoba de Víctor para hablar con él. Lo ve ridículo, de pie en la cama diciendo versos. Vuelve a su cuarto. Desea a Álvaro y se golpea con los zorros desacadir el polvo. Al día siguiente se encuentra con Fermín en casa de doña Petronila. Fermín le cuenta que por la noche pasaron por debajo de su balcón diciendo que Fermín era el rival de Mesía. Ana se escandaliza y promete hacer todo para salvar al mártir de Fermín.</p>
<p>.....</p> <p>Escena 10. Plató de televisión.</p> <p>Se ven unas imágenes de una fiesta donde Ana se desmaya en brazos de Mesía.</p>	<p>Capítulo XXIV</p> <p>Conversación de Ana y Fermín sobre su obligación de ir al baile del Casino. Convienen en cómo será el traje y el escote.</p> <p>Lunes de carnaval. La Regenta acude a la cena del Casino.</p> <p>Ana se desmaya bailando con Mesía.</p>
<p>Escena 11. Casa de Ana/consulta de Fermín.</p> <p>Ana habla con Fermín por <i>Skype</i>. Sufre un ataque de ansiedad. Fermín le reprocha su desmayo en la fiesta.</p> <p>.....</p>	<p>Capítulo XXV</p> <p>Fermín y Ana se encuentran en casa de doña Petronila. Ana describe la noche que ha pasado, que creyó morir. Fermín sale furioso. Ana se da cuenta de que Fermín está enamorado de ella, siente asco y vergüenza.</p> <p>Mesía se pone en forma, monta a caballo, evita trasnochar. Piensa esperar a la Pascua para seducir a Ana en primavera. Ana se siente muy sola. Lamenta haberse alejado del Magistral. Decide sacrificarse por él.</p>

.....	<p>Capítulo XXVI</p> <p>Conversión de Pompeyo Guimarán. Cae enfermo de muerte y quiere que le confiese el Magistral.</p> <p>El Jueves Santo se comenta en casa de la Marquesa que Ana saldrá en la Procesión de Viernes Santo como penitente.</p> <p>Quintanar, desesperado, asiste a la procesión en un balcón del Casino con Mesía.</p> <p>Quintanar le pide a Álvaro que le busque un amante para evitar ese fanatismo.</p>
<p>Escena 13. Campo de golf.</p> <p>Ana y Víctor están de vacaciones en un <i>resort</i>.</p>	<p>Capítulo XXVII</p> <p>Ana se recupera con Quintanar en el Vivero. Es feliz, disfruta con todo y escribe brevemente a Fermín.</p> <p>Recuperada, Ana ya no siente lástima por el Magistral.</p> <p>Día de la romería de San Pedro en el Vivero.</p>
<p>.....</p> <p>Escena 13. Campo de golf.</p> <p>Ana y Mesía se quedan solos jugando. Mesía seduce a Ana.</p>	<p>Capítulo XXVIII</p> <p>Empeño de Fermín en ir a buscar a Ana y Mesía. Búsqueda por el bosque.</p> <p>Verano en el Vivero y luego en la costa.</p> <p>Visitas constantes de Mesía que le habla abiertamente de amor platónico. Ana se deja seducir.</p> <p>Noviembre, veranillo de San Martín.</p> <p>Última excursión al Vivero. Por la noche, en la casa de los Marqueses, después de la cena, Ana cae en brazos de Mesía.</p>
.....	<p>Capítulo XXIX</p> <p>Navidad. Víctor confiesa a Mesía que teme que Petra cuente sus breves escarceos a Ana. Está impertinente, trabaja poco y está altiva con ella. Mesía sugiere echarla y se ofrece a hacerlo él.</p>

<p>Escena 13. Cafetería.</p> <p>Fermín y Petra urden la forma en que harán público el romance de Ana y Álvaro.</p> <p>.....</p>	<p>Petra habla con el Magistral y le cuenta llorando las relaciones de Ana y Mesía. Fermín y Petra urden cómo hacer para que Víctor se entere de todo.</p> <p>El despertador de Víctor suena una hora antes y sale al parque, donde ve salir a Mesía por el balcón.</p> <p>Llega <i>Frigilis</i> y se van a cazar. Al final del día Quintanar se echa a llorar y le pide ayuda a su amigo.</p>
<p>.....</p> <p>Escena 15. Consulta de Fermín/Casa de Ana.</p> <p>Ana y Mesía son amantes. Fermín solo, está furioso por la traición de Ana.</p> <p>Escena 16. Casa de Ana.</p> <p>Quintanar ve por televisión las imágenes de Ana y Álvaro y después a Ana entrevistada por Petra.</p> <p>Quintanar se dispara en su casa.</p> <p>Escenas del programa de televisión: 1, 5, 8, 10, 12, 14 y 16.</p>	<p>Capítulo XXX</p> <p><i>Frigilis</i> tranquiliza a Quintanar y le dice que él hará marcharse a Mesía. Ana, al ver su cobardía, le olvidará. No deben dar un disgusto grande a la Regenta, podría morir.</p> <p>Al final del día, cuando Víctor acaba de llegar a su casa, recibe la visita de Fermín. Este ha pasado el día furioso, escribiendo cartas a Ana que luego ha roto, desea subir a la alcoba y matarlo con sus propias manos. Se contiene.</p> <p>Fermín le da a entender a Quintanar que sabe lo que ocurre en su casa. Víctor teme que el mundo entero lo sepa. Fermín aprovecha este miedo para decirle que hace tiempo todo el mundo murmuraba de Mesía y Ana. Fermín recomienda falsamente el perdón a un Quintanar cada vez más encendido. Víctor manda dos padrinos a Mesía, que ya estaba haciendo la maleta para marcharse.</p> <p>Víctor falla el tiro y Mesía lo mata.</p> <p>La sociedad vetustense da la espalda a Ana.</p>

<p>Escena 16. Plató de televisión.</p> <p>Ana Ozores va al programa a pedir disculpas a Fermín. Al acabar el programa se queda sola y se desmaya.</p> <p>.....</p>	<p>Una tarde de octubre la Regenta sale a pasear, va a la Catedral. Se acerca al confesionario. Fermín le sale al paso amenazador y sigue de largo. Ana se desmaya.</p> <p>Celedonio besa a la Regenta.</p>
--	---

El cuadro muestra, al comparar la novela al completo, la reducción extrema de la obra teatral frente a la obra de *Clarín*. Se han suprimido numerosas acciones que en ocasiones abarcan capítulos completos. Es el caso de los capítulos VI, VII, IX, X, XII, XIII, XIV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXII, XXIII, XXV y XXVI. La reducción de personajes también ha sido drástica y en la obra teatral desaparecen *Frigilis*, Teresina, familia Vegallana, el clero, familia Páez, familia Carraspique, médicos, personajes del Casino, así como tramas completas, como por ejemplo la de Pompeyo Guimarán. Se han realizado numerosas compresiones en los diálogos, como los de Paula y Fermín o Mesía y Visitación; traslaciones de espacios (plató de televisión, *resort* de golf, consulta terapéutica) o personajes (Visitación, Petra, Paula Raíces); transformaciones de narraciones en diálogos (recuerdos de Ana sobre la confesión se transforman en diálogos en la terapia con Fermín de Pas); visualizaciones y desarrollos, como los tertulianos del programa de Petra, que serían los vetustenses comentando la caída de Ana, latente en la novela y presente en la obra teatral; añadidos, como toda la parte del programa de televisión, etc.

Baste esta enumeración genérica, cuyos métodos de adaptación se analizarán en detalle según se refieran al espacio, el tiempo, los personajes o el diálogo dramáticos en las páginas siguientes.



## 2.3 Procedimientos de adaptación en la estructura temporal

Uno de los ámbitos fundamentales en los que se produce la articulación entre novela y obra dramática es el ámbito de la temporalidad. Para establecer el marco temporal de la obra dramática se tomará como referencia la obra narrativa de *Clarín* pero a la vez será necesario atender a las particularidades del tiempo teatral. Aunque se ha tratado de reproducir temáticamente tanto la historia como el discurso, será preciso establecer en qué momento de la historia arranca la dramatización, si lo hace con el discurso (Ana tiene veintisiete años, hace tiempo que Mesía intenta seducirla) o si comienza en otro momento del discurso. Así, la obra dramática podría comenzar en algún momento de la historia de Ana (infancia, adolescencia en Vetusta, boda con Quintanar, etc.) o seguir el esquema propuesto por *Clarín* y comenzar con el cambio de confesor de Ana, al igual que en la novela. Además será preciso establecer un orden temporal de las escenas así como su extensión.

Por otro lado, resulta todo un reto la diferencia del tratamiento del tiempo en los géneros dramático y narrativo. Como afirma Bobes, el drama escenifica siempre en presente, mientras que la novela tiene posibilidades de narrar en presente, en pasado o de escenificar en presente, e incluso puede anular el tiempo cuando describe o se refiere a actividades interiores (1993:14). En efecto, la novela no tiene limitaciones respecto al tiempo, como si lo tiene la obra dramática. Por último, el tiempo transcurrido en la novela está definido con claridad y juega un papel importante (empieza en octubre, acaba en octubre tres años más tarde) frente al tiempo que transcurre en el discurso teatral, que tiene, en general, un mayor grado de indefinición.

### 2.3.1 Cronología del discurso dramático

La obra dramática *La Regenta*, como hemos visto en el tratamiento del argumento, toma tanto la historia como el discurso de la novela, aunque sometidos ambos a una reducción drástica. Dada la importancia del motivo de la confesión como arranque de la novela, la obra dramática comienza con la visita de Ana al terapeuta Fermín de Pas. El discurso dramático ordenado cronológicamente sería el siguiente:

- Ana comienza a ir a terapia con Fermín de Pas.
- Visitación trata de acercar a Mesía y a Ana.
- Ana y Fermín intiman, intensificando sus contactos.
- Ana sufre ataques de ansiedad.

- Ana y Quintanar se retiran al *resort*.
- Ana cae en brazos de Mesía.
- Fermín y Petra urden la exposición pública del adulterio.
- Fermín, Visitación, Paula y Mesía visitan el programa de televisión de Petra para hablar de Ana Ozores.
- Ana Ozores aparece al final del programa.
- Víctor Quintanar se suicida en su casa.
- Fin de la emisión del programa y abandono de Ana por parte de todos.

El estudio de la adaptación teatral de *La Regenta* hecho por Custodio, muestra que el orden cronológico de los hechos del discurso de *Clarín* resulta del todo insatisfactorio: tratando de ser fiel al original, se pierde, entre otras cosas, la especificidad del tratamiento del tiempo de *Clarín* y se reduce todo a una anécdota. El análisis de esta obra ha servido para poner de manifiesto las carencias de esta estructura y la necesidad de buscar otras soluciones.

Observando el esquema del discurso en forma lineal de la adaptación, advertimos la gran fuerza visual y dramática de la escena final de los protagonistas criticando a Ana Ozores en un plató de televisión. Esta escena desarrolla una situación implícita en la novela: Ana como tema de conversación constante entre los habitantes de Vetusta. De ahí que la propuesta de esta dramaturgia sea alterar el orden cronológico del discurso de modo retrospectivo y emplazar la obra en el transcurso de un programa de televisión. Esta decisión implica un orden de las escenas retrospectivo. Así, la obra teatral comienza con el principio del programa de televisión, que cronológicamente es el final del discurso. A partir de este momento, se desarrollan en alternancia escenas que pertenecen al discurso tomado desde el principio que se convertirán en saltos al pasado con escenas de la parte final del discurso, es decir, el programa de televisión. Llega un momento en que las escenas que relatan la historia de Ana desde su inicio culminan con el hecho que dio origen al programa y alcanzan cronológicamente el momento en que se está emitiendo el programa de televisión y a partir de ese punto habría un solo discurso, sin saltos en el tiempo hasta su desenlace. Este sería pues el esquema temporal de la obra teatral:

- Programa de televisión: Petra anuncia el comienzo de un programa especial sobre Ana Ozores.
- Analepsis: Ana comienza a ir a terapia con Fermín de Pas

- Programa de televisión: Fermín en el programa de Petra.
- Analepsis: Visitación trata de acercar a Mesía y a Ana.
- Programa de televisión: Fermín y Visitación en el programa de Petra.
- Analepsis: Ana y Fermín intiman, intensificando sus contactos.
- Programa de televisión: Fermín, Visitación y Paula en el programa de Petra.
- Analepsis: Ana sufre ataques de ansiedad.
- Programa de televisión: Fermín, Visitación, Paula y Mesía en el programa de Petra.
- Analepsis: Ana y Quintanar se retiran al *resort*. Ana cae en brazos de Mesía.
- Analepsis: Fermín y Petra urden la exposición pública del adulterio.
- Programa de televisión: Exposición pública del adulterio. Ana Ozores aparece al final del programa.
- Escena simultánea: Víctor Quintanar se suicida en su casa.
- Programa de televisión: Fin de la emisión del programa y abandono de Ana por parte de todos.

### 2.3.2 Presente/pasado en el discurso teatral

El drama, debido a su forma de expresión, el diálogo, tiene limitaciones en el uso de la oposición temporal “presente/pasado”. El diálogo es habla en situación, es decir, en riguroso presente, porque los diálogos dramáticos son directos (Bobes Naves, 1987:218).

Esto no significa que no se pueda tratar el pasado en la obra teatral. En concreto lo que ocurre es que

El pasado no es representable como tal pasado, aunque puede ser asumido en la palabra presente. La novela accede al pasado a través de varios caminos, el texto dramático solamente puede incluirlo en la palabra presente del diálogo, porque si lo escenifica, lo hace presente. Si un personaje recuerda su pasado y la obra le da formas escénicas, el pasado de la historia se convierte en presente e impone un corte temporal regresivo<sup>33</sup>.

Efectivamente, en la obra que nos ocupa el pasado se hace presente al ser representado y supone una regresión con respecto a las escenas que ocurren en el plató. A diferencia de algunos casos en que la analepsis puede ralentizar la acción, en la obra dramática, estos saltos al pasado son la acción en sí misma, mientras que las escenas en el plató de televisión tendrían la función de relatar los hechos a través de diversos narradores o puntos de vista (los invitados al programa). Mientras que el plató

---

<sup>33</sup> Bobes Naves, 1987:220



tiene una dinámica propia con las discusiones que se establecen, el hecho de estar o no en antena, etc., la acción avanza realmente en las analepsis, que son el discurso propiamente dicho.

La obra teatral muestra la historia de Ana en forma de escenas del pasado que relatan la historia cuyo desenlace conocemos. En principio esta forma de situar la narración no se corresponde con la elegida por *Clarín*:

Para evitar la impresión que producen las historias contadas por un narrador que sitúa la enunciación en un tiempo posterior al del enunciado, y que conoce, por tanto, el desenlace, “Clarín” toma el presente y lo sigue a lo largo de tres años para observar de cerca las simultaneidades de los personajes, las interacciones de los tiempos de unos y otros en espacios cerrados o limitados<sup>34</sup>.

Sin embargo, como hemos visto en el análisis del argumento, *Clarín* da, a lo largo de la novela, suficientes datos para saber cuál será el desenlace. La linealidad del discurso se altera en la obra teatral, se dinamiza al asistir a dos relatos intercalados: el que reproduce la novela de *Clarín* en pasado con respecto al programa pero en presente por su categoría de tiempo dramático y el programa de televisión, también en presente y que coincide con el tiempo de la representación. Aunque desde el principio asistamos a la crónica de un adulterio anunciado, el final de la obra teatral no se deja adivinar desde el principio y la aparición de Ana en el plató sorprende tanto como la vuelta de Ana a la catedral, auténtico final de la obra.

La historia de Ana, que avanzará hasta llegar al momento mismo de la emisión del programa de televisión, empieza en el mismo momento que en la novela: la noche antes de la confesión, o, en el caso de la obra dramática, de la primera cita con su terapeuta. La primera parte de la novela da informes sobre los personajes principales y narra su pasado (en el caso de Ana y Fermín), tiene un carácter presentativo y el tiempo cronológicamente mostrado es corto: tres días. En la obra dramática las ocho primeras escenas tendrían esta misma función, de presentación de los personajes y planteamiento del conflicto. Entre la escena 9 y la 15 se desarrolla el conflicto llegando al clímax con la escena de Ana y Mesía manteniendo relaciones sexuales y en la escena 16 se sucede el desenlace.

El tiempo en la obra teatral ocurre generalmente en sucesividad. Sin embargo, dadas las características específicas del género dramático también se puede dar la

---

<sup>34</sup> Bobes Naves, 1993:190

simultaneidad, que no es la misma que la de la novela. En *La Regenta* se consigue la simultaneidad contando las sucesividades de dos personajes coincidentes en el tiempo (tarde de la confesión) (Bobes Naves, 1993:187). El teatro tiene la posibilidad de conseguir la simultaneidad al dividir el escenario en dos. Este recurso se utiliza en la escena 14, en la que vemos simultáneamente el *resort* de golf y una cafetería. En este momento, la obra dramática no necesita dejar una escena latente para mostrar otra, como hace *Clarín*, sino que vemos simultáneamente a Ana y Mesía en el *resort* de golf y a Petra con Fermín, en el mismo momento pero en otro espacio: una cafetería. El efecto de simultaneidad y con ello el dinamismo de las escenas se refuerza porque uno de los personajes (Fermín) trata de comunicar telefónicamente con Ana, que cuelga sistemáticamente la llamada. Inmediatamente después será el momento en que Mesía seduzca a Ana. La simultaneidad visualiza la distancia física y mental entre los personajes y deja en evidencia lo lejos que se encuentra Ana en ese momento de Fermín y lo que esto significa.

### 2.3.3 Tiempo de la historia, del discurso y de la representación

El tiempo de un drama puede ser medido en tres niveles: el de las acciones o situaciones (historia), el de las palabras (discurso) y el de la representación, que suma a la palabra los signos no-verbales del Texto Espectacular, que se realizarán en la escena (Bobes Naves, 1987: 221). En la adaptación teatral observamos estos tres tiempos:

Tiempo de la historia: historia de Ana Ozores que conocemos básicamente a través de las conversaciones de Ana con Fermín y de lo que de ella cuentan en el programa de televisión.

Tiempo del discurso: parte de la vida de Ana que comienza con su primera cita con Fermín de Pas y concluye con la muerte del marido, abandono del amante y de su terapeuta y con la degradación del personaje.

Tiempo de la representación: una hora y media.

El tiempo en el discurso, como hemos visto, es regresivo (presente-pasado) y transcurre en presente a través del diálogo. A diferencia de la novela de *Clarín*, el discurso de la adaptación no abarca tres años. No hay indicadores temporales concretos, pero se deduce que han pasado unos meses, como mucho un año, desde la primera escena de Fermín de Pas y Paula, en la que comentan la llamada de Ana Ozores para pedir cita, hasta la emisión del programa de televisión.

Por otro lado, el tiempo de la representación suele estar fijado en las convenciones sociales de cada tiempo y cultura.

La obra teatral plantea la simultaneidad del tiempo de la representación y del espectador. Esta convención se ve reforzada por el tratamiento del espacio: la obra establece como punto de partida un plató de televisión, que además incluye en su escenografía al público que asiste a la función. Cuando el discurso retrocede a escenas que han ocurrido antes del momento presente en el plató, este queda latente. Este cambio, de escena presente a latente, se produce de diversas formas: a menudo la presentadora hace una pausa para la publicidad pero en otras ocasiones la escena perteneciente al pasado es introducida como recuerdo o explicación de lo ocurrido por parte de los invitados al programa y estos hechos se dramatizan en forma de escenas (escena 14). Muchos programas de televisión hoy en día tienen público. En la obra dramática se establece en varias escenas la convención de que los asistentes a la representación teatral, son, en realidad, público invitado al plató de televisión. Esto se verá reforzado por los momentos en que Visitación y Petra se dirigen directamente a los espectadores tomándolos por público asistente al *show* televisivo, la regidora les indica momentos de aplauso o les anuncia, al final de la emisión (y de la obra), que hasta que no se dé luz en la sala no deben salir, como finalmente ocurre.

Como afirma Bobes, esta simultaneidad es convencional, se juega con este concepto y se crea la ficción de coincidir el presente del espectador con el dramático:

Los presentes de la historia, del discurso, de la representación pueden ser simultáneos o no, generalmente no; ahora bien, los que nunca son simultáneos son los presentes de la representación y del espectador, a pesar de que siempre se afirma lo contrario. Esa simultaneidad es tan convencional como la contigüidad espacial de la sala y el escenario, que se rompe en cuanto se levanta el telón. El presente del espectador es un presente vivencial y no tiene nada que ver con el presente dramático<sup>35</sup>.

El hecho de que esta coincidencia sea una convención no significa que no funcione teatralmente. El espectador, sin darse cuenta, se ve involucrado en la degradación de Ana Ozores y asiste como espectador activo, puesto que se le presupone público asistente a este tipo de programas. En la práctica, el público hablaba con Visitación y Petra cuando era interpelado por estos, es decir, por un momento, se establecía la ficción de que el público asistente a la representación teatral era parte del programa como espectadores invitados en el plató de televisión. El efecto en cierto

---

<sup>35</sup> Bobes Naves, 1987:233

sector del público fue la irritación, no solo por llevar el mundo de la telebasura al teatro, sino porque se sobreentendía, por un momento, que el espectador estaba asistiendo voluntariamente a un programa de esas características, en lugar de haber pagado una entrada para ver una obra de teatro. Esta aparente coincidencia del espacio y tiempo del espectador con los de la obra no trata de ser un juego efectista, sino que incide en el paralelismo entre nuestra sociedad y la criticada por *Clarín*. Las televisiones dedican hoy en día muchas horas a los programas sensacionalistas. Estos programas están ahí por una audiencia numerosísima que da muchos réditos a las televisiones privadas. Todo el mundo conoce los programas de telebasura: *Gran Hermano* o Jorge Javier Vázquez son más conocidos que cualquiera de nuestros clásicos de literatura. Incluso los programas informativos no se escapan de esta tendencia, incluyendo entre sus noticias hechos que un periodismo más serio relegaría a la sección de cotilleo o ecos de sociedad. La telebasura refleja un mundo frívolo e ignorante cuyos protagonistas carecen de profesión conocida y van de fiesta en fiesta viviendo de airear sus vidas. Lamentablemente, la complacencia en los chismes y las desgracias ajenas no pasa de moda. El hecho de que personajes como Alaska y Mario Vaquerizo (por poner un ejemplo) tengan un programa de máxima audiencia en el que durante horas los espectadores observan su vida cotidiana, da indicios de la vacuidad de un sector no pequeño de nuestra sociedad. En ese sentido, no hemos cambiado tanto desde los tiempos de *Clarín*, aunque a cierto sector del público le moleste.

### Conclusiones

Como hemos visto, la estructura temporal retrospectiva hace que la atención no recaiga en el desenlace de la obra, el adulterio, sino en las razones y el entorno en el que ha tenido lugar. Según hemos visto, esto es lo que interesa a *Clarín*, que describe el proceso que atraviesa una mujer hasta que sucumbe al seductor, dilatándolo a lo largo de tres años. La analepsis, recurso fundamental en la estructura temporal de la obra dramática, es un recurso frecuente en *Clarín*. En varias ocasiones el autor vuelve atrás en el tiempo recuperando sucesos que, o bien quedaron latentes en el discurso, o están fuera del discurso propiamente dicho, como la infancia y adolescencia de Ana o la vida de Carlos Ozores, por poner algunos ejemplos.

Con respecto a la novela, la obra teatral muestra relativamente escasos acontecimientos. La alternancia de sucesos que tienen lugar en el pasado y en el presente (aunque todos en presente teatral), enriquece la posible simplicidad a la que se

ve abocada toda reducción. El contraste entre lo que se está diciendo en el plató y lo que se vive en las escenas en el pasado aporta datos sobre una sociedad y unos personajes que abocan a la protagonista al desenlace de la obra.

Por otro lado, la falsa coincidencia del tiempo de la representación y del tiempo del discurso provoca una reflexión interesante sobre la vigencia de los temas que *Clarín* criticaba en su tiempo y nuestra evolución como sociedad.

## 2.4 Procedimientos de adaptación espacial

De manera general, a la hora de adaptar un texto narrativo parece conveniente buscar un texto cuya historia posea la mayor estabilidad espacial posible. Esto es así porque las variaciones espaciales de los relatos presentan graves problemas cuando son llevadas a la escena. La sucesión de lugares suele representar una dificultad en la escena, por la concreción material que esta demanda (Sanchís Sinisterra, 2003:93). La novela que nos ocupa presenta, efectivamente, enormes dificultades para adaptarla al medio teatral. *Clarín* utiliza espacios imaginarios sin limitación alguna: los movimientos en el espacio, los cambios dentro de un mismo ámbito, el paso de un espacio psicológico, fantástico, etc., a otro son posibles en el relato y en el cine, no así en el teatro (Bobes Naves, 1987: 237)

Es evidente que los espacios detallados por *Clarín* son imposibles de trasladar a la obra dramática tal y como aparecen en la novela. Sin embargo, un análisis riguroso de la topología del espacio ficcional nos permitirá convertir el espacio narrativo en espacio dramático, y este en espacio escénico.

En el texto dramático, el espacio está virtualmente limitado por el espacio real del escenario (Bobes Naves, 1987: 238). El espacio escénico anterior a la obra<sup>36</sup> ha sido, en el caso de esta adaptación, la Sala Verde de los Teatros del Canal de Madrid. Esta sala de corte moderno tiene un escenario muy amplio, donde las distancias entre los elementos escenográficos permiten crear, con un diseño de luz adecuado, varios ambientes simultáneamente. El escenario puede ser cerrado con bambalinas y patas o puede dejarse abierto, dejando a la vista salidas de emergencia, mesa de regiduría, etc... Fue esta última opción la estética que se eligió, dadas las características de la obra, como detallaré en el apartado de puesta en escena. Cuando el espectáculo posteriormente abandona este teatro y sale de gira, está preparado para reducir su escenografía y adaptarse a espacios más pequeños, pero las distancias cambian y en ocasiones también el sentido de las escenas.

A la hora de definir el espacio escenográfico (lugares donde transcurre la acción) de la adaptación teatral, se hace preciso revisar el uso de los espacios por parte de *Clarín* y su significado. No en vano, en *La Regenta* los espacios se hacen símbolo de los

---

<sup>36</sup> Reconoceremos dos tipos de espacios: los *anteriores a la obra*, pero no independientes de ella, pues ejercen una interacción indudable, y *los que crea la obra*, que se adaptan a los anteriores llenándolos con la presencia, las acciones y los movimientos de los personajes (Bobes Naves, 1987:242).

personajes, que se identifican o contrastan con ellos; adquieren un significado propio, por oposiciones con otros espacios, y actúan como unidades de un código espacial cuya validez se reconoce en los límites del texto (Bobes Naves, 1993:213).

Los personajes de *La Regenta*, los que son funcionales, tienen asignado un lugar propio, relacionado semánticamente por medio de procesos metonímicos y metafóricos, con sus ideas, sentimientos y conductas, y en ese espacio adquieren su máxima virtualidad personal. Hay además en la obra espacios comunes, que disfrutan o padecen todos, y que están en relación directa con sistemas de creencias, de costumbres, de prejuicios y de ideas de la sociedad y adquieren un significado simbólico más o menos difundido, aceptado<sup>37</sup>.

Más adelante, Bobes afirma:

Vetusta es el espacio general y se concibe como un círculo que se regionaliza en círculos más limitados cuyo centro es uno de los personajes funcionales: el Caserón, la Catedral, el Casino; y otros espacios a los que pueden concurrir todos, el palacio de Vegallana, el paseo de El Espolón, las calles y paseos de Vetusta. La impresión que producen los espacios y los personajes que los habitan es la de una pecera donde dan vueltas demasiados peces, que tropiezan continuamente y cuyas relaciones se vuelven agresivas<sup>38</sup>.

El subjetivismo con que los espacios están presentados en la novela, es decir, por medio de sensaciones y subsiguientes interpretaciones de los personajes (Bobes Naves, 1993: 204) no es posible en la adaptación teatral. Al no haber narrador, es el espectador el que ve y percibe el espacio con sus propios sentidos, y los personajes, aunque pueden expresar sus sensaciones con respecto a un determinado espacio, no condicionan la percepción del espectador. Será el diseño de escenografía y la puesta en escena con su uso de la luz la que matice los espacios.

A la hora de reducir los múltiples espacios que describe *Clarín*, es muy interesante la división del discurso en tres núcleos narrativos que Bobes propone para la primera parte de la novela. En el primer núcleo narrativo se presenta la ciudad desde su centro, la Catedral. Ana es el sujeto de la historia, el centro del interés de la ciudad. El segundo tiene un narrador que se mueve por distintos círculos de Vetusta, con Ana en el centro de una sociedad a la que se pasa revista. Por último, el tercer núcleo se centra en el Magistral. Los personajes y los espacios de la segunda parte de la novela se repiten

---

<sup>37</sup> Bobes Naves, 1993:201

<sup>38</sup> Bobes Naves, 1993:204

(1993:48-50). Por lo que se deduce de este análisis, Ana, como focalizador y sujeto de la historia, deberá estar presente en todos los espacios y a la vez necesitará uno propio. El Magistral por un lado y la sociedad en sus distintos ambientes por otro, precisan, igualmente, de un espacio propio.

Los espacios escenográficos en los que se mueven los personajes de la obra teatral se han reducido a tres y están establecidos simultáneamente en el escenario dividiendo este en tres espacios: la casa de Ana, el plató de televisión y el despacho de Fermín. Como espacios secundarios estarían además una cafetería y una discoteca, también interiores. Brevemente los personajes están en un espacio al aire libre: un campo de golf que sería el equivalente al Vivero.

La casa de Ana debía, en cualquier caso, estar presente en la adaptación teatral. El Caserón es el espacio propio de Ana y se identifica con su situación (Bobes Naves, 1993: 202). De manera intencionada no se ha elegido su alcoba para determinar este espacio, sino un lugar comunitario en cualquier hogar: el salón, representado simplemente por un amplio sofá. A pesar de las limitaciones que el escenario plantea, el lenguaje teatral permite reproducir cualquier lugar a través de símbolos. Como afirma Spang, los signos creadores de espacio y ambiente dramáticos son predominantemente icónicos, no arbitrarios; guardan una relación de verosimilitud con la realidad (1991, 208).

Así, en esta adaptación el espectador imagina fácilmente el salón de Ana y Víctor Quintanar con solo ver el sillón en el escenario. Este elemento, como describiremos con detenimiento en la puesta en escena, no será arbitrario, sino que tratará de evocar al máximo un salón en una casa de decoración moderna. Esta capacidad para evocar cosas inexistentes es la gran fuerza expresiva del espacio escénico, frente a la concreción realista que puede albergar el cine y la novela.

Será básicamente el espacio lúdico el que marque que ese sofá es el lugar privado/público de Quintanar y Ana dentro de su casa: es allí donde Ana se refugia pero también donde se recibe a las visitas. Ana se pone cómoda en su sofá, se quita los zapatos, se suelta el pelo, o mira su ordenador recostada. Es su actitud la que nos da a entender que está en su casa, en su ámbito más privado, aunque no lo sea del todo. La elección del salón, en lugar de la cama de Ana como hace Custodio en su adaptación teatral, refuerza la idea de que la Regenta es una extraña en su propia casa (Bobes Naves, 1993:209).



El espacio de Ana en la obra no es, pues, privado, porque lo comparte con Quintanar y a él acceden Visitación, Mesía y Fermín de Pas (a través del ordenador). No tiene lugar donde recogerse. Los otros espacios por los que se mueve también son abiertos y públicos: el despacho de Fermín, el campo de golf y finalmente el plató de televisión.

El segundo espacio escenográfico fundamental en la obra teatral y que ocupa el centro del escenario es una plataforma redonda, ligeramente elevada del suelo con varios sillones en semicírculo que representa el plató de televisión. Hay varios equivalentes al espacio de la televisión en la novela de *Clarín*: los más obvios serían las reuniones sociales en el Palacio de los Vegallana, el Casino o El Espolón. Además, algunas características del plató de televisión como espacio y el tipo de programa sensacionalista que en él se desarrolla, basado en las habladurías y las vidas de otros, las encontramos, por extraño que parezca, en la Catedral. Este es un lugar público, el primero que nos presenta la novela, donde Fermín domina y donde bulle un mundo de cotilleos y habladurías. Ana Ozores al final de la novela vuelve a la Catedral. En la adaptación había que encontrar un lugar público, generador de opinión, donde otras veces ha encontrado respeto y admiración y donde finalmente queda a la vista del mundo abandonada por todos. Ana, al final de la obra teatral, no va a la Catedral sino al programa de Petra. Sería absurdo pretender que la Catedral es hoy en día un plató de televisión, pero cumple con esa serie de factores imprescindibles funcionalmente. La Catedral en la novela es el espacio de don Fermín y se pone en correlación con él: físicamente es el lugar desde el que se domina Vetusta y psíquicamente es el lugar donde el domino de don Fermín se realiza sobre la sociedad y sobre el símbolo de esa sociedad, Ana Ozores (Bobes Naves, 1993:202). Fermín tiene dos espacios en la obra teatral: el plató de televisión y su consulta. El programa especial sobre Ana Ozores tiene lugar a petición de Fermín y se basa en las imágenes de Ana y Álvaro que graba sin ella saberlo. En la obra teatral, Fermín se sirve del programa de televisión para sus fines. Es el primer invitado al programa y permanece en el plató hasta el final, siendo el personaje que más presencia tiene en el escenario.

El dominio psíquico de Fermín sobre Ana se concreta espacialmente en el tercer espacio escenográfico, el despacho de Fermín. Este espacio funciona como confesionario moderno: dos sillas de diseño y un ordenador portátil marcan el espacio del terapeuta. En la novela, la Catedral actúa como espacio de control religioso o de las conciencias. En nuestro mundo las conciencias y los problemas personales se vierten en

los psicoterapeutas. El despacho de Fermín es compartido con Paula, que a diferencia de la novela no tiene espacio propio. Es un espacio frío, práctico, no privado y con un espacio latente virtual: el mundo de las redes sociales.

El Casino de don Álvaro se suple aquí brevemente por un bar de copas. Es el espacio lúdico el que marca este lugar en el escenario: música y luces de discoteca, Visitación y Mesía, con una copa en la mano, observan el ambiente alrededor y charlan sobre Ana. El Casino es un lugar de juegos prohibidos y a la vez tolerados por la sociedad. El Casino es también el lugar donde los hombres beben, a falta de las actuales discotecas o pubs. Mesía es en la obra teatral un elemento indispensable en su función de seductor, pero tiene muy poca relevancia como personaje y apenas tres escenas fuera del plató de televisión. Su personaje se identifica con un bar de copas, lugar público, de moda, donde ver y dejarse ver.

Por último, el espacio circundante al sofá, plataforma de televisión y despacho de Fermín serán un campo de golf y una cafetería en la escena 14. Las luces marcan los distintos espacios, bajando la intensidad de la acción que se deja latente y aumentando la de la acción presente en las escenas simultáneas. Además de los efectos lumínicos, el espacio lúdico marca el lugar en el que están: por el diálogo sabemos que están al aire libre y los personajes juegan al golf. Estos dos datos son suficientes para situarnos en lo que sería el equivalente al Vivero, salvando todas las distancias. En la obra teatral es el lugar al que Víctor y Ana se han retirado a descansar y donde esta y Mesía intimarán hasta hacerse amantes.

Como hemos visto, los espacios escenográficos son lugares públicos o solo parcialmente privados, sin barreras físicas que los separen y con algunos elementos que apoyan el espacio lúdico, que será donde realmente se desarrolle la obra. El Texto Espectacular no indica cambios de escenografía y los cortes son más cinematográficos que teatrales, ya que las escenas se suceden sin tiempo para realizar cambios de escenografía. Se da la circunstancia de que en este trabajo ha coincidido la persona que ha realizado la adaptación con la persona que ha realizado la puesta en escena. A menudo, esta circunstancia ha hecho que la labor de la adaptación se viera influida por este hecho y condicionara la escritura. La solución finalmente ha sido escribir la obra sin plantear soluciones escénicas, ya que esto no hacía sino lastrar el trabajo. Una vez finalizado el texto dramático, fue preciso buscar soluciones escénicas a esta rápida sucesión de acciones, más próximas a las secuencias cinematográficas que al teatro. En la adaptación de *La Regenta*, los personajes entran todos a la vez al principio de la obra

como actores, es decir, no en calidad de personajes, y toman asiento, de espaldas, en el escenario. Como la pecera de la que habla Bobes al describir el espacio en *La Regenta*, los personajes no salen de escena hasta el final de la obra y se mueven en un espacio cerrado.

La disposición de los personajes siempre en escena y la existencia de un espacio continuado en el que se representan los tres espacios principales (casa de Ana, plató, consulta) de manera simultánea, han sido la solución escenográfica que detallaré en el capítulo dedicado a la puesta en escena.

Este espacio único muestra un mundo intercomunicado, en el que todo podría ser un plató de televisión ya que en todos esos ámbitos Ana estaría expuesta a la opinión pública: vaya a donde vaya, todos los espacios son abiertos a las miradas.

A estos espacios representados en el escenario se opone el espacio latente, tan extenso como se quiera (Bobes Naves, 1987:255). A pesar de que los espacios latentes o contiguos, ausentes y narrados no pueden considerarse espacios dramáticos, puesto que no se visualizan y solo son evocados por la palabra (Torres Grillo, 2004:93), no dejan de tener una gran importancia. En el espacio escénico que plantea el Texto Espectacularno hay salida, no se da entender, en principio, ninguna habitación privada ni accesos a otro lugar más allá del escenario. Sin embargo, el espacio virtual de las redes sociales en el que Ana está muy presente (en su primera escena está controlando apariciones suyas en la red) funciona en el texto dramático como espacio latente. El único elemento que asociamos a Ana es su ordenador portátil, su única pertenencia. El mundo virtual de la red tiene una influencia decisiva en su carácter y tiene un paralelismo innegable con el ámbito general de Vetusta. En la escena 3 se ve la incomodidad de Ana al observar su imagen en el mundo de las redes sociales. Como el personaje de *Clarín*, Ana resulta extraña en su propio espacio y se siente ajena a las costumbres e intereses de la sociedad que la rodea. Ni su espacio social ni su espacio físico le resultan tolerables (Bobes Naves, 1993:209). El único espacio latente que podría suponer un escape de salida es internet y ese es el lugar menos privado, como se comprueba al final de la obra teatral: Fermín y Petra muestran públicamente las imágenes privadas de Ana, tomadas, sin darse ella cuenta, a través de la cámara de su ordenador.

## Conclusiones

Como se puede ver, los múltiples desplazamientos o cambios de espacio en la narración no demandan necesariamente una equivalencia en el espacio dramático. Espacios imprescindibles como el Caserón de los Ozores, los lugares de encuentro social o la Catedral, tienen una representación espacial en la obra teatral. Por otro lado, el espacio del plató de televisión remite a un estilo de vida y de relaciones humanas, así como sus códigos de conducta, que reproduce la sociedad sin necesidad de describir uno a uno todos los espacios en los que se mueve. Además, el espacio lúdico en el teatro permite la incorporación de numerosos espacios sin tener que representarlos físicamente, como es el caso del campo de golf, la cafetería o la fiesta en la que Ana se desmaya en brazos de Mesía.

La capacidad de evocación de los signos espaciales teatrales posibilita una reducción radical, en la que se intenta transmitir la mayor cantidad de información con el mínimo indispensable de espacios.



## 2.5 Procedimientos de adaptación de personajes

Si la estabilidad espacial en la historia es una circunstancia que propicia la dramatización, también lo es la relativa escasez de personajes significativos. Pocos personajes significativos permiten, obviamente, una concentración dramática mayor (Sanchís Sinisterra, 2003:94). *La Regenta* resulta, a priori, poco adecuada para la dramatización, dada su enorme cantidad de personajes. Sin embargo, no todos tienen la misma importancia. Por ello, será preciso establecer una categorización que permita eliminar un gran número de ellos y diferenciar los imprescindibles funcionalmente. Bobes distingue cuatro personajes principales en *La Regenta*: Ana Ozores, Víctor Quintanar, Fermín de Pas y Álvaro Mesía. Además, hace una distinción entre los personajes “fijos” en relación al ambiente social, que en realidad crean y otros que son “móviles” porque se transforman en la historia (1993:95). Los personajes “fijos” funcionan como una especie de retablo donde cobra sentido la historia, como es el caso de las tías de Ana, los Vegallana, Visita y Obdulia, los Páez, los Carraspique, el Cabildo, doña Paula, los criados, etc. Según afirma Bobes, estos son personajes con tratamiento de objetos, porque no interesan más que en dimensión testimonial, en su capacidad para crear ambiente (1993:95).

### 2.5.1 Funcionalidad de los personajes

A la hora de reducir los personajes de la novela, se podría haber optado exclusivamente por los cuatro personajes principales. En una reciente adaptación teatral de *Anna Karénina* en el Versus Teatre de Barcelona, se ha prescindido de todos los personajes a excepción de los tres principales. Esta versión focaliza la atención en el triángulo amoroso que se crea entre Anna, su marido y su amante y sigue la lucha de ella por conseguir la felicidad<sup>39</sup>. Esta opción, muy práctica desde el punto de vista de la producción teatral por el reducido número de actores, dejaría fuera elementos imprescindibles de la novela de *Clarín*. En *La Regenta* los personajes fijos tienen una función que cumplir dando testimonio del ambiente en el que se desarrollan los hechos. Tanto en la novela de *Clarín* como en la actualización de esta propuesta, el ambiente y la sociedad juegan un papel crucial. Para ello había que decidir qué personajes fijos aportaban más a la historia y cuáles de ellos podían interactuar con el mayor número posible de personajes principales. En este sentido, a la hora de elaborar las distintas

---

<sup>39</sup>Antón, J. 2016

situaciones, un personaje como Visitación, que mantiene una estrecha relación tanto con Ana como con Mesía, dará mucho más juego que la Marquesa de Vegallana, por poner un ejemplo, puesto que, aunque se relaciona con los dos, está en un segundo plano en la novela de *Clarín*.

Siguiendo este criterio de economía de personajes, la adaptación teatral los reduce a ocho: Ana Ozores, Víctor Quintanar, Álvaro Mesía, Fermín de Pas, Paula Raíces, Visitación Olías y Petra. El octavo personaje, una regidora de televisión, servirá de apoyo en las escenas del plató y no tendrá desarrollo alguno como personaje. Puntualmente harán una intervención en forma de voz en *off* Obdulia Fandiño y Santos Barinaga.

Esta reducción radical se basa en los cuatro personajes en los que está constituido funcionalmente el relato: una mujer, joven, guapa y casada insatisfecha; un marido, viejo, insustancial; un amante virtual, un donjuán tópico y caduco y un amante virtual, un confesor ambicioso, enamorado y físicamente fuerte (Bobes Naves, 1993:87). Estos cuatro personajes pasan a la obra teatral sin apenas cambios: una mujer joven, guapa y casada insatisfecha; un marido viejo, insustancial; un amante virtual, un actor donjuanesco y caduco y un amante virtual, un terapeuta ambicioso, enamorado y físicamente fuerte.

Por otro lado Paula, Visitación, Petra y la regidora de televisión son personajes que interesan en su capacidad para crear ambiente. Al reducir los personajes de la novela a los cuatro principales se hacía necesario que cada uno de ellos tuviera, al menos, un personaje que sirviera para contextualizarlos. El personaje de Fermín se describe en su relación con Ana, Petra y Paula Raíces, que en la adaptación teatral es su mujer. A través de los diálogos con esta última se describe su mundo, sus intereses y ambiciones. Por otro lado, su relación con Petra es fundamental en el desenlace tanto de la novela como de la obra teatral. Mesía está contextualizado por su relación con Ana y por Visitación, que a la vez resulta ser un nexo de unión entre Ana y el galán. Ana es un personaje que se relaciona con todos, puesto que es el centro de la narración. Quintanar podría haber tenido en *Frígilis* un personaje que completara su descripción. Finalmente, quedó fuera esta opción ya que en la novela es un personaje casi exclusivamente vinculado a Quintanar, a diferencia de Visitación que tiene relación con Ana, Mesía e incluso con Víctor. Petra es, como se ha dicho, un personaje fundamental en el desenlace de la novela. Puesto que la obra teatral parte del desenlace del discurso narrativo, su presencia es imprescindible. Tanto Petra como Fermín son personajes que

han cambiado sustancialmente respecto a la novela y que analizaré con detenimiento más adelante. Visitación, aunque exteriormente ha cambiado (en la obra teatral es un homosexual) esencialmente es el mismo personaje y, tanto en la novela como en la obra teatral, ha hecho siempre lo mismo: visitar amigas, salir de fiesta, ir de compras, etc. Ana por el contrario es un personaje móvil en la novela y en la obra teatral, extraña a la sociedad y a la vez centro de las miradas de todos. Los pasos de Ana serán comentados, su aspecto físico será notado y admirado, su conducta estará sometida a un análisis riguroso y se desorbitará para bien y para mal (Bobes Naves, 1993:96).

### 2.5.2 Los personajes

#### Ana Ozores

La primera escena de la obra teatral refleja la desmesurada atención de que es objeto por parte de la sociedad: se le dedica un programa entero a su persona, se habla de su belleza, su fama y posición social. En la tercera escena, Ana, como buena narcisista, busca en internet información sobre sí misma: críticas a alguna aparición pública, fotos... y se queja de la imagen que proyectan de ella. Esto se convierte en tema de conversación con su marido, quedando claro que Ana está demasiado pendiente de lo que los demás dicen de ella y está, como la protagonista de la novela, constantemente en boca de todos.

Cualquiera de sus movimientos surtirá el efecto de una piedra caída en aguas mansas: será noticia en todos los círculos de la ciudad, en la catedral, en el casino, en el paseo, en las casas y palacios; don Álvaro se lo dice como una galantería, pero es un hecho en el relato: “señora, usted dondequiera que esté tiene que llamar la atención, aún del más distraído”<sup>40</sup>.

Ana es el centro de la obra dramática: por un lado es el tema del programa de televisión que articula el discurso y, por otro, su mayor preocupación y su tema preferido es ella misma. De la misma manera, en la novela a Ana no le interesa nada que no sea su propio aburrimiento, su salud, sus perspectivas de futuro, su vida presente y la revisión del pasado (Bobes Naves, 1993:96) y así se refleja en la segunda escena de la adaptación teatral. A través de las conversaciones con su marido, su terapeuta o su amigo Visitación, descubrimos su carácter, tomado directamente de la novela.

El episodio del adulterio es la circunstancia en la que Ana se muestra como una persona inmadura, incapaz de utilizar la libertad con plena consciencia. Ana padece un

---

<sup>40</sup> Bobes Naves, 1993:96



verdadero complejo narcisista, que la limita a su propia contemplación. No sintió amor por su padre, no se le ocurre ni de lejos sentir cariño por sus tías, no siente amor por su marido, busca la amistad de don Fermín porque cree encontrar en ella la tranquilidad de ánimo a la que aspira y se deja engañar por don Álvaro porque desde un principio le halaga la idea de ser admirada por el caballero de mayor atractivo para las mujeres de Vetusta y le horroriza la idea de que la tentación la abandone<sup>41</sup>.

En la escena 11 Ana habla con Fermín vía *Skype*. Teme volverse loca y le pide textualmente a Fermín que le diga lo que tiene que hacer, que la guíe y expresa su deseo de volver a ser una niña para recibir órdenes de su terapeuta. En su estudio de los personajes como unidades sintácticas, Bobes realiza un análisis de la secuencia que describe la tarde en que Ana se confiesa, sale de paseo, vuelve a casa y cae en el cepo de Quintanar. Según ella la secuencia conductista muestra un carácter inestable, de rasgos poco definidos, inmaduros e impresionable (Bobes Naves 1993:81).

La obra teatral no da la razón a Ana: obviamente no va a encontrar la felicidad en alguien como Mesía y no tiene sentido acudir a un programa de televisión como el de Petra a buscar la reconciliación con Fermín. *Clarín* tampoco le da la razón: el adulterio no es ningún medio adecuado para superar la infelicidad; es preciso plantear la vida de un modo distinto a como la plantea Ana, es necesaria otra conducta (Bobes Naves, 1993:99).

Ana describe que tras su matrimonio con Víctor por fin tuvo su propia casa y un hombre que la protegía y la cuidaba. Bobes afirma que don Víctor es para Ana la posibilidad de vivir segura y dignamente (1993:108). Ha conseguido la seguridad a cambio de la libertad: el matrimonio cierra la etapa de miseria, de incertidumbre, de abandono (1993:109).

Sin embargo, el matrimonio no le trae a Ana la tranquilidad, sino que surgen otros problemas, de ahí que acuda al terapeuta. El personaje de Ana se construye, pues, en la obra teatral, sobre una infancia desdichada, el abandono del padre, una educación estricta y fría en una institución católica y una personalidad narcisista e inmadura, datos todos ellos tomados de la novela. También tomado de la novela, Víctor es más un padre que un marido. En la actualidad, una mujer de las características de Ana probablemente haría tiempo que hubiera tenido un amante. ¿Cómo hacer creíble la fidelidad de Ana en un contexto actual? Una explicación es la dependencia de Ana de su imagen pública: su belleza y su fama de intachable es, realmente, lo único que tiene. Además debe su

---

<sup>41</sup> Bobes Naves, 1993:82

posición social a su marido. A través de la terapia se adivina también un trauma sexual en la infancia, relacionado con el episodio de la barca y la reacción de los adultos, que condiciona su decisión de casarse con un padre en vez de con un marido.

Sobre la personalidad de Ana, la obra teatral se sirve necesariamente de sus diálogos y de lo que los demás dicen de ella para describirla. En distintos momentos se dice que Ana no tiene amistades a quien contar sus secretos (escena 1), Visitación afirma que ella no comparte intimidades con nadie (escena 7) y en ninguna de las sesiones de terapia se abre completamente a Fermín, reservando para ella su interés por Álvaro Mesía. Como afirma Bobes, una de las actitudes más destacadas en la personalidad de Ana es la *distancia* que adopta respecto a los demás (1993:105). En la traslación a la actualidad el personaje de Ana no sufre la severidad de su aya doña Camila, pero sí la dureza de un internado católico en Irlanda y el abandono de su padre. Esto la lleva a no arraigar ni a sentirse a gusto en ningún sitio ni con nadie. Desconfía de los demás y no se siente comprendida, y, además, no sabrá nunca interpretar los sentimientos e intereses que suscita.

El alejamiento, la soledad, la desconfianza y la lástima de sí misma son las cuatro notas-causas y efectos recíprocamente- que se inician en la infancia y que persistirán en toda la vida de Ana Ozores, creando un actitud de *temor* que será el móvil oculto de su conducta, biológicamente adulta, pero psíquicamente infantil e inmadura<sup>42</sup>.

En las sesiones de terapia, Fermín le afeará esta conducta y le instará a no comportarse como una niña.

Bobes afirma que la actitud de sumisión voluntaria y buscada en Ana fomenta la pasión de dominio de don Fermín (1993:121). Ana se comporta siempre ante el Magistral como una persona inmadura, con actitud sumisa, infantil, inconsciente. Le gusta obedecer porque, insegura de sí misma, busca la seguridad delegando la responsabilidad en otros (1993:123).

A diferencia de la novela, en la obra teatral Fermín trata de abrirle los ojos a Ana y le insta a tomar las riendas de su vida, aunque sin aclarar en qué dirección (escenas 7 y 11). Paralelamente trata de acercarse lo más posible a ella y en el momento en que cree que mantiene relaciones con Mesía pierde los papeles.

En la novela, Ana juega peligrosamente con su confesor sin advertir que puede echar leña al fuego (Bobes Naves, 1993: 123). La belleza física de Ana y la delicadeza

---

<sup>42</sup> Bobes Naves, 1993:105

espiritual que don Fermín descubre en la confesión, suscitan un amor y una admiración que crecerán por la peligrosa conducta sensual de la Regenta (Bobes Naves, 1993:125). En la obra teatral Ana y Fermín intiman más allá de lo que establecen las normas en una relación terapeuta-paciente y hablan todos los días vía *Skype*. Fermín controla sus movimientos, qué hace y quién la visita. Aparentemente esto forma parte de la terapia y Ana se comporta como una amiga con él (escena 9). El hecho de que Fermín no sea un clérigo hace que Ana no se escandalice ni sienta asco cuando descubre la pasión de su psicólogo, pero se aparta igualmente de él y se deja seducir por Mesía. El personaje de Ana, tanto en la novela como en la obra teatral no acaba de confiarse a Fermín. No le habla de Mesía en ningún momento, ni Fermín le habla a ella de sus sentimientos verdaderos. Ambos se engañan a sí mismos y al otro.

En la adaptación, el personaje de Ana quedaría resumido así: mujer de unos veintisiete años muy bella y conocida. Posee una enorme elegancia y belleza además de algo espiritual que la hace diferente a otras damas conocidas del mundo del corazón. Tiene una actitud reservada y cordial ante la gente. Persona inmadura, se casa muy joven con alguien veinte años mayor que ella buscando un sustituto del padre más que un amante. Con el paso de los años esta elección le pesa pero está inmersa en una imagen pública de mujer perfecta, elegante y amante esposa que no se atreve a romper. Sufre crisis de ansiedad y nervios. Es una persona enormemente narcisista, obsesionada consigo misma y su imagen exterior. A la vez es idealista e ingenua y aspira a un mundo idealizado que no concuerda con su vida real, que está completamente vacía. Para ella engañar a su marido no es una opción: lo único que tiene es su propia autoestima como mujer fiel y perfecta y el reconocimiento popular. No podría soportar cometer un desliz, ni públicamente ni frente a sí misma.

#### Fermín de Pas

Fermín de Pas ocupa en la obra teatral más espacio que Ana, al igual que en la novela. Como en esta, eso no le hace protagonista de la obra pero sí un personaje ambiguo y complejo. En la traslación a la actualidad se hace necesario revisar el personaje de Fermín y preguntarse si hoy en día sería realista esa relación entre un cura y una mujer de la alta sociedad. La respuesta, obviamente, es negativa. Pero antes de entrar a analizar el cambio operado en el personaje de Fermín (de confesor a terapeuta), habría que analizar las características del personaje, más allá de su condición de sacerdote, si es que eso es posible, o si por el contrario esa condición es intrínseca a él.

Desde el punto de vista de la participación del personaje del Magistral en el discurso, este ocupa el centro de siete capítulos de la primera parte de la novela; comparte con Ana diez de la segunda; entra en todos los demás como objeto de discusiones en el Casino, en la Catedral, en la calle y actúa como *deus ex machina* en el desenlace de la novela (Bobes Naves, 1993:127).

En la obra teatral Fermín está presente en las escenas 2, 4, 5, 7, 8, 9,10, 11,12, 13, 14, 15 y 16, es decir, es el personaje que más tiempo ocupa en la obra. Sin embargo, su funcionalidad está subordinada a la de Ana, pues es la historia de esta la que se cuenta y de sus relaciones con él. Al trasladar los personajes de la novela a la obra teatral se han mantenido las funciones del original:

El Magistral está hecho como un personaje no protagonista, pero sí principal y además envolvente (...) Desde el título, *La Regenta* es la historia de Ana; pero en el discurso, el primer plano y el mayor relieve activo lo ocupa don Fermín. Ana tiende a adoptar actitudes pasivas y de sumisión<sup>43</sup>.

Al margen de su profesión, Fermín tiene unos rasgos de personalidad que se han mantenido en la obra teatral. Bobes afirma de él que finge ante todos: compone su rostro oficial en cuanto está en presencia de alguien, y, sea cual sea el problema que le preocupa, se aísla tras su expresión estereotipada de afabilidad (1993:139). Sus verdaderas intenciones, su ambición, se dan a conocer en la obra teatral en la escena 2, en la que conversa con Paula, hacen un repaso de su vida hasta ese momento y dejan claras sus ambiciones.

Carmen Bobes afirma que no parece que sea posible interpretar un personaje de este tipo como traslado de la realidad: don Fermín difícilmente puede explicarse como la copia de un canónigo de la Catedral ovetense, porque resultaría inverosímil que todo encajase tan perfectamente entre la realidad y la ficción (1993:139).

De igual manera, el personaje de Fermín en la obra teatral no tiene por qué ser real: es un personaje de ficción que se ajusta a las conveniencias de la obra teatral y que establece un paralelismo, no un equivalente, con el Magistral de *Clarín*.

Bobes afirma que don Fermín no está hecho como un trasunto de la realidad, porque *Clarín* declara no conocerla, pero además se ajusta demasiado a las conveniencias de la novela, a la función que desempeña como actante y a los rasgos

---

<sup>43</sup> Bobes Naves, 1993:128

fisionómicos que corresponderían a un personaje ambiguo, siempre complejo, como para que no resulte inverosímil el encontrarlo en la realidad (1993:140).

La conversión de don Fermín en un psicólogo se basa en el hecho de que los sacerdotes, en algunos aspectos, funcionaban como los terapeutas de que la sociedad no disponía. De hecho, es en el momento de la publicación de la novela cuando en Viena Sigmund Freud está empezando a desarrollar sus investigaciones sobre la mente. Peter Gay en su biografía sobre Freud relata la curiosa casualidad que se produce en 1880, cinco años antes de la publicación de *La Regenta*: un colega de Freud y especialista de los nervios, Josef Breuer, trabaja con una paciente a la que llama por el seudónimo de Anna O., una histérica especialmente fascinante. Como relata Gay en su biografía, el encuentro histórico de Breuer con Anna O. se le considera el caso fundador del psicoanálisis<sup>44</sup>. Anna O. pasó de ser una joven enérgica y vital a convertirse en la víctima de trastornos que la dejaban anulada. Sufría dolores de cabeza, experimentaba intervalos de excitación, curiosas perturbaciones de la visión, parálisis parciales y pérdida de las sensaciones. Parece que estuviéramos hablando, salvando las distancias, de los síntomas de Ana Ozores. Cuando la visitaba el médico por la noche, la joven Anna O., en un estado de hipnosis auto provocada, le relataba cuentos y esa conversación la aliviaba temporalmente de sus síntomas. La joven encontró una expresión para designar ese procedimiento al que llamó “curación por la palabra”. Resultaba que sus síntomas eran residuos de sentimientos e impulsos que se había visto obligada a reprimir. Con este caso, el médico descubría que el origen último de la histeria era de naturaleza sexual (Gay, 1988:89-96). A diferencia de Anna O., los trastornos de la figura literaria Ana Ozores, de origen probablemente sexual, no son tratados por un especialista de los nervios sino por un médico general. En la España de la Restauración, Ana Ozores tiene que buscar su “curación por la palabra” a través de un sacerdote, que en absoluto mantendrá la neutralidad y distancia que cabría esperar. Los

---

<sup>44</sup>Cuando los dos especialistas de los nervios reunieron sus estudios sobre la histeria a principios de la década de 1890, esta joven ocupó un lugar prominente. Una de las razones de que fuera una paciente tan ejemplar residía en que ella misma realizó gran parte del trabajo imaginativo. En 1880, cuando Anna O. cayó enferma, tenía veintiún años. Era una joven culta e inteligente, amable y humanitaria, inclinada a realizar obras de caridad, enérgica y a veces obstinada. A pesar de su inteligencia, excelente memoria e intuición, había dejado la escuela y así, condenada a una existencia gris en el seno de su anticuada familia judía, se había inclinado a huir hacia ensoñaciones sistemáticas. Su vida era muy monótona, totalmente limitada a la familia. Breuer además pensaba que la joven era sorprendentemente inmadura desde el punto de vista sexual. El acontecimiento que precipitó su histeria fue la enfermedad mortal del padre, a quien estaba muy unida. En los meses durante los cuales fue la enfermera de su padre había desarrollado síntomas que cada vez la afectaban más (Gay, 1988:89-96).

resultados de dos vidas en la misma época son completamente diversos: Anna O., tras una curación lenta y quizás no completa, rehace su vida convirtiéndose en pionera del trabajo social, en una líder eficaz de causas feministas y de organizaciones de mujeres judías. Ana Ozores, después de oscilar entre la vida beata y la mundana, se entrega al galán, perdiendo finalmente su marido, el amante, el confesor y el respeto de Vetusta. La tragedia la alcanza sin intuirlo siquiera. Nada hace pensar que haya aprendido algo o que su situación tenga alguna esperanza de mejorar.

El personaje de Fermín de Pas se construye en la obra teatral sobre el paralelismo que los sacerdotes, y en concreto el acto de la confesión, presentan con respecto a la figura del terapeuta, que también cura “por la palabra”. Pero el personaje de Fermín en la novela es más complejo que esto, como hemos visto en el análisis anterior. Es un hombre de enorme poder, preocupado por mantener y acrecentar ese poder, y cuyo discurso tiene una amplia difusión pública. En los últimos años del siglo XX aparecen unas figuras que ejercen la medicina trabajado como terapeutas influyentes, gozando a la vez de una gran presencia mediática. Autores como Jorge Bucay o Pablo Coelho son fenómenos de superventas con sus libros de autoayuda. Desde mucho antes, comenzando por Freud, la psiquiatría adquiere una influencia notable en la sociedad. Por otro lado, en la psiquiatría, al igual que en el sacerdocio, existe un código ético en el trato paciente-terapeuta que se debe respetar y que delimita el papel de este último. Aunque no es equiparable, se observa un paralelismo entre la figura del sacerdote y el terapeuta que sirve de base para la creación del personaje de Fermín en la obra teatral. Las conversaciones que mantiene con Ana en su consulta se construyen a partir del texto de *Clarín*, literatura de autoayuda y conceptos de la terapia *Gestalt*. Curiosamente, el personaje de *Clarín* y los motivos tomados de la novela no desentonan en absoluto con las nuevas aportaciones. El sacerdote de *Clarín* se funde sin estridencias con la terapia amable, algo confusa, tendenciosa y dominante del psicólogo Fermín de Pas. Como en la novela, Fermín utiliza su influencia y trata de ganarse a Ana para sí mismo, no para defenderla de Mesía o para procurar su bienestar. La intención con este personaje no es, pues, crear un equivalente actual al sacerdote Fermín de Pas, tarea imposible, sino encontrar un paralelismo en la actualidad que aunque pierda matices con respecto del original, gane otros y aporte una mirada nueva sobre el personaje.

En resumen, Fermín de Pas en la obra dramática es un psicólogo y escritor de *best-seller* de autoayuda. La belleza y elegancia de Ana, además de sus escrúpulos,

hacen que se enamore perdidamente de ella, traspasando los límites profesionales y manipulándola. Casado con Paula, una mujer dominante, se ve inmerso en el conflicto moral de enamorarse de una paciente deseándola y de mentir y engañar a su mujer. Atrapado en ese conflicto traiciona la confianza de Ana utilizando todo lo que sabe de ella en su contra: vende sus intimidades a un programa del corazón de máxima audiencia provocando que el mito de Ana Ozores se desmorone. Esto provoca a su vez un reguero efecto dominó de declaraciones de unos y otros personajes que pretenden, como él, sacar algún partido de su relación con ella. Hombre cruel en ocasiones, dominante en otras, pierde los papeles al tratar a Ana.

Por último se ha tratado de incluir de alguna manera los puntos débiles de Fermín, que en la novela tienen una importante función. Santos Barinaga es una víctima del Magistral y su madre, arruinado y alcoholizado hasta morir. En la obra teatral Santos Barinaga es escritor, al igual que Fermín, y le acusa de su ruina por haberle plagiado uno de sus libros, que el terapeuta convirtió en *best-seller*. Este episodio está inspirado en un hecho real ocurrido a un famoso escritor de libros de autoayuda. Tras publicar su libro *Shimriti* en 2003, Jorge Bucay fue acusado de plagio, diciéndose que este contenía unas sesenta páginas copiadas casi textualmente de la obra *La sabiduría recobrada* de la española Mónica Cavallé, publicada en 2002. Según el propio autor, el asunto sería un error involuntario, en el que se incluyeron textos de la autora española sin la correspondiente mención de su fuente. Además, Bucay aseguró que no se trataba de sesenta páginas sino de siete párrafos, proponiendo como prueba los propios textos. A petición del propio autor, en la reedición de *Shimriti* se citó la obra de Mónica Cavallé correctamente. Este incidente real inspiró las acusaciones del personaje de Santos Barinaga en la obra teatral. Fermín se defiende aduciendo que solamente cometió un error al citar las fuentes, lo que produce la hilaridad de Visitación. Al igual que Paula Raíces en el programa de televisión, hasta el día de hoy Bucay sostiene que la repercusión mediática que tuvo el caso fue solo una campaña de desprestigio<sup>45</sup>.

Esta anécdota no significa, por supuesto, que Fermín de Pas esté directamente inspirado en el escritor Jorge Bucay. El personaje, su función, sus características principales y las relaciones que establece con los demás personajes, se construyen, como se ha visto, a partir del Magistral de *Clarín* pero, además, en su traslación a la actualidad, toma elementos de esta haciéndolo más plausible.

---

<sup>45</sup>Padilla, A. 2005

## Álvaro Mesía

A diferencia de Fermín de Pas, Álvaro Mesía no presenta grandes cambios con respecto al original en la obra teatral. Como le define Carmen Bobes:

Don Álvaro está concebido y presentado como un personaje plano. En razón de su funcionalidad lo presenta como hermoso, alto, elegante, bien vestido pero no describemos sus sentimientos, su evolución, porque no le reconoce vida interior, lo diseña por el único rasgo procedente de su funcionalidad: conquistador de mujeres<sup>46</sup>.

En el texto dramático, Álvaro Mesía podía haber sido simplemente un hombre atractivo, sin más, pero en la actualidad, al menos aparentemente, todo el mundo tiene un oficio. La cualidad de actor de Mesía sirve en la obra teatral para reafirmar su condición de galán, su reconocimiento social pero también su decadencia: Petra en la escena 12 le pregunta intencionadamente por la pérdida de un papel de cine para el que estaba previsto a causa de su sudead y también alude al hecho de que se haya hecho un *lifting*, que denotaría la preocupación de Mesía ante la vejez. Es una persona muy narcisista que quiere seducir a Ana por amor propio, además de porque ella sea realmente atractiva.

Mayor que Ana, la cortejará de forma tímida, quizá acobardado por la actitud siempre distante e inalcanzable de la protagonista. Hombre de mundo, soltero y con muchos amoríos, es un personaje vacío, machista, egoísta y muy vanidoso.

En las escasas escenas en las que aparece actúa siempre por el mismo fin: seducir a Ana y es una especie de marioneta de su propio “oficio” (Bobes Naves, 1993:141). Todo en él se reduce a los rasgos exigidos por su función: hermosura y vanidad (...) *Clarín* destaca un rasgo más: la grosería que en juicios y palabras manifiesta el tenorio continuamente, porque no hay que esperar que se comporte de otro modo (Bobes Naves, 1993:143). Así, en las pocas intervenciones que este personaje tiene en la obra teatral, Mesía describe a Ana como una mujer con “mucho morbo” y “hambre atrasada” (escena 14) y ante la pregunta de Visitación acerca de si está enamorado contesta: “¿Enamorado? Sería la primera vez. Me ponen las casadas, eso sí. Y si son estrechas más: cuanto más tardan en caer, más calientes son luego” (escena 6). El diseño de este personaje en la obra teatral está subordinado, como en la novela, al actante del que es figura: el Seductor. Por ello es guapo, vanidoso y despreciable desde el punto de vista moral: en la escena 14 afirma que nunca quiso tener nada serio con

---

<sup>46</sup> Bobes Naves, 1993:141



Ana y que, de hecho, había abandonado a Ana y estaba manteniendo otra relación. En la adaptación se le atribuye además, puesto que Visitación es un hombre y han tenido relaciones en el pasado, una cierta ambigüedad sexual que un hombre como él consideraría un signo de “modernidad”. Don Álvaro adopta en la novela una posición amoral, juzga Vetusta como ciudad atrasada y considera signo de incultura la resistencia al amor adúltero (Bobes Naves, 1993:209). Así, el retrato de Mesía se completa con un matiz de hombre de éxito tanto con mujeres como con hombres y, al igual que en la novela, es vanidoso, inconstante y carente de escrúpulos.

#### Víctor Quintanar

Dado que el discurso es la historia de un adulterio, resulta imprescindible la figura del marido. Como Álvaro Mesía, Víctor Quintanar es una figura plana. Víctor no conquista propiamente a Ana sino que la seduce por las ventajas sociales que le ofrece (Bobes Naves, 1993: 89). En la versión teatral, es un político con proyección y prestigio. Él vive la fama de su mujer desde un segundo plano pero tiene una imagen pública que mantener. Víctor es impotente y no puede satisfacer a Ana ni tener descendientes. Su actitud con Ana no es la de tener un trofeo sino que es paternal y protector. Evita el contacto físico en la intimidad y a la vez fantasea con la idea de que su mujer le pueda engañar. Llegado el casón duda de que reaccionaría de la forma más convencional abandonándola para siempre. Aunque aparentemente Víctor es un marido calderoniano,

(...) no da el tipo en sus circunstancias personales y sufre una transformación. El don Víctor que a finales del capítulo II está decidido a actuar, en caso necesario, como “el médico de su honra”, se siente inclinado en el capítulo XXIX a perdonar, porque “él sentía su deshonra como la siente un padre; quería castigar, quería vengarse, pero matar era mucho”<sup>47</sup>.

El motivo del duelo al final de la novela es difícilmente extrapolable a la obra teatral. Analizando la actuación de Víctor en esta escena, comprobamos que renuncia a matar a Mesía, dejando que sea el otro el que dispare. Aparentemente le exige a Mesía batirse en duelo porque se ve empujado a ello, porque es lo que le corresponde como marido burlado. Sin embargo, no es su intención matarle. Quintanar no contempla la posibilidad de vivir con Ana tras el adulterio y la hipotética muerte del amante tras un disparo mortal por su parte. El narrador nos da suficiente información a lo largo de la

---

<sup>47</sup> Bobes Naves, 1993:90

novela sobre las cualidades de Víctor como cazador, actividad que practica constantemente. La vida de Mesía estaba en sus manos y decide no matarle y, nunca mejor dicho, se pone a tiro. ¿Es para Quintanar un formalismo de cara a la sociedad batirse en duelo con Mesía o es una forma de resolver lo irresoluble dejándose matar? El narrador elige la muerte del marido porque el personaje ha llegado hasta su fin, al igual que Ana, al caer en la Catedral, ha agotado su recorrido como personaje. Por ello, en la obra teatral Quintanar también debe llegar al final como personaje. Ha estado viendo el programa de televisión dedicado a su esposa y después de ver las imágenes de esta con Mesía, escuchar cómo se airea públicamente su impotencia y ver la patética intervención de Ana pidiendo perdón, no ve otra salida que la muerte. Irónicamente el siguiente programa de Petra será un “especial Quintanar” con todos los detalles de su suicidio...

Por lo demás, su presencia en la obra teatral es escasa aunque imprescindible en su función de marido. Sus apariciones aportan información sobre el personaje principal y ofrece el contrapunto necesario a los dos seductores: Mesía y Fermín de Pas.

#### Paula Raíces

Este personaje forma parte de aquellos a los que Bobes llama “fijos” en relación al ambiente social que en realidad crean, frente a otros que son “móviles”, porque se transforman en la historia. A diferencia de estos, los personajes “fijos” constituyen una especie de retablo en relación al cual cobra sentido la historia, puesto que dan forma a unos modos sociales y a una ideología, en la que el héroe se sitúa para asumir sus normas o para rebelarse contra ellas (Bobes Naves, 1993:95)

Paula Raíces, personaje fijo, forma parte de la sociedad de Vetusta y encarna una forma de conducta social que está fijada cuando se abre la novela y persiste cuando acaba. Es un personaje que no interesa más que en su dimensión testimonial, en su capacidad para crear ambiente.

El personaje de Paula Raíces explica una parte importante de la personalidad y forma de actuar de Fermín y lo sitúa dando testimonio de su pasado, su presente y lo que será su futuro. De nuevo, la traslación a la actualidad de este personaje crucial para Fermín necesita un reajuste para seguir cumpliendo su función. En el siglo XXI difícilmente puede un terapeuta y escritor de éxito vivir bajo el yugo de una madre dominadora y ambiciosa como Paula Raíces. Sin embargo, el nuevo personaje de la obra teatral debe mantener las características del personaje de *Clarín*: ambiciona éxito y

prosperidad económica para Fermín (y para sí misma), se sacrificó en el pasado para que pudiera formarse, controla férreamente su carrera, carece de escrúpulos y siente un amor inquebrantable aunque frío por Fermín. Así, Paula Raíces en el texto dramático resulta ser su esposa, una mujer diez años mayor que él, dominante, seca y que maneja hábilmente la carrera de su marido. Como en la novela, Fermín y Paula son más un equipo que una familia, una máquina engrasada para ascender social y económicamente. Gracias a su marido tiene una vida desahogada. Casados desde hace muchos años, trabajó mientras él estudiaba psicología y se sacrificó para que él obtuviera su título. Gracias a ella, personas influyentes han pasado por su consulta aumentando su fama. Desde el principio adivina los sentimientos de su marido hacia Ana y se lo reprochará, no solo como mujer, sino como empresaria que teme que todo se irá al traste si se deja llevar por los sentimientos.

Los diálogos dramáticos de Paula y Fermín apenas están retocados respecto a la novela. La esposa-madre chantajea emocionalmente a Fermín con todos los sacrificios pasados y le advierte ante un posible escándalo (escena 7) y opina de Ana que “era una mujer egoísta y muy narcisista. Solo pensaba en ella. Estaba deslumbrada por mi marido y le hizo creer que le necesitaba. Se hacía la enferma. Tenía una actitud de víctima desvalida que era inaguantable” (escena 8).

#### Visitación Olías

Como Paula Raíces, Visitación es un personaje fijo en la novela y forma parte del retablo social en el que se mueven los personajes principales sin evolucionar a lo largo de la novela. El texto dramático funde los personajes de Paco Vegallana y Visitación en uno solo, funciona como nexo de unión entre Ana y Mesía y aporta datos sobre estos dos personajes. En la obra teatral ha cambiado de sexo, es un hombre. Su insinuada relación sentimental en el pasado con Mesía aporta un dato nuevo a este personaje dotándolo de una ambigüedad sexual de la que carece en la novela. El interés de Visitación en que la protagonista cometa adulterio es el mismo que en la novela: siente rencor hacia una mujer aparentemente diferente y se complace en su caída, demostrando que ella es como todas. Hay una figura recurrente entre las mujeres con proyección social y con una reputación que cuidar: el amigo *gay* presente en todas las fiestas y con acceso a las intimidades femeninas. Visitación pertenece al círculo de amistades o conocidos de Ana pero le cuesta mantener ese tren de vida. Conoce a Ana desde antes de que creciera su fama, así que ha asistido a su evolución como personaje

público. Esta situación le irrita: siente envidia de la fama, integridad y belleza de Ana. Enamorado de Mesía, impulsa a Ana en sus brazos, sabiendo que este la abandonará en cuanto lo consiga. Como el personaje de la novela, en el fondo desearía verla sufrir y engañar a su marido.

Al igual que en el caso de Paula Raíces, apenas ha habido que retocar sus diálogos con Mesía al desarrollar el personaje: la escena 6 reproduce casi textualmente pasajes del capítulo VIII de la novela como puede verse en la sinopsis comparativa (2.3).

#### Petra

El personaje de la criada de Ana Ozores sufre, aparentemente, el mayor cambio en la obra teatral con respecto a la novela. Como los dos anteriores, Petra es un personaje que aporta datos del mundo en el que se mueven los protagonistas pero, a diferencia de Paula y Visitación, ella sí evoluciona a lo largo de la novela. Al pasar a servir en la casa de Paula Raíces sabemos que su futuro ha cambiado y que acabará, como Teresina, ascendiendo socialmente, casada y viviendo en su propia casa. Es algo que no llegamos a ver, porque no es su historia la que interesa, pero sabemos que ocurrirá, como les sucede a todas las criadas de doña Paula. Este futuro anunciado pero no desarrollado se transforma en presente en la obra teatral: Petra, de origen humilde, ha llegado a conducir un programa del corazón de máxima audiencia, donde puede destruir reputaciones y desde donde maneja, como en la novela, la caída de Ana Ozores. El carácter del personaje está construido sobre los datos que de ella da *Clarín*: Petra tiene en un puño a la Regenta, al Magistral, a Quintanar y a Mesía al final de la novela y sabe que la felicidad de todos depende de ella. No siente piedad por su señora, ni por Fermín, ni por Quintanar, que le parece un cretino. No siente empatía por nadie, aspira a ganar dinero y tener una posición social que le permita dejar de trabajar para otros.

En el texto dramático Petra afirma que en otro tiempo sirvió en casa de Ana Ozores, siente un rencor de clase hacia ella y acuerda con Fermín la exposición pública de la consumación de su adulterio (escena 13). Como presentadora utiliza sin escrúpulos y en su propio beneficio la información de que dispone, siempre soñó con rodearse de personas relevantes y ambientes selectos y lo ha conseguido gracias al poder que ejerce desde los medios de comunicación. Pero no es respeto lo que sienten hacia ella, sino miedo. Manipuladora y amoral, todo el mundo la invita a sus fiestas para evitar represalias en su programa y su táctica es crear lazos personales con personas como Ana

(a los que llama sus amigos) para acumular poder de coacción en un momento dado. La información es el poder y su lema es ‘que la verdad no te estropee una buena noticia’. Petra le sigue a todo el mundo el juego, tejiendo una telaraña de informaciones cruzadas, pero solo persigue sus intereses: una buena exclusiva, caiga quien caiga, hacer crecer su popularidad y que la gente la respete, aunque sea por miedo.

#### Regidora de televisión

Personaje fijo y necesario para ambientar el plató de televisión. Apenas tiene tres frases pero su presencia es constante en todas las escenas de televisión. Aunque no esté detallado en las acotaciones, su interpretación puede subrayar el ambiente de este tipo de programas. En el caso de esta puesta en escena la frialdad de este personaje en contraste con el drama que vive la protagonista producía hilaridad en el público. Ante los titubeos de Ana en la última escena, la empujaba a su lugar en el plató sin miramientos, animaba al público a aplaudir en momentos álgidos y cortaba el aplauso cuando este se producía. Su presencia distanciada, preocupada solo por la marcha técnica del programa, nos da una idea de lo efímero de los dramas que diariamente se viven en ese plató. Para los técnicos, al igual que para los espectadores, el consumo de desgracias ajenas es algo habitual y ya no despierta ninguna compasión. Al final del programa abandona, como todos en la novela, a Ana Ozores. Probablemente ha acabado su turno o su trabajo en plató y no dedica un minuto más a la invitada, que se queda completamente sola mientras se van apagando todas las luces.

#### Conclusiones:

A priori, dado el gran número de personajes que describe *Clarín, La Regenta* no parece una novela especialmente apta para la dramatización. Sin embargo, un análisis funcional de los personajes muestra que la reducción es posible. Para ello, aparte de los personajes principales, es necesario mantener aquellos que aporten la mayor cantidad posible de información a la historia. Además, es importante para el desarrollo de las escenas que tengan nexos con varios personajes y posibiliten diversidad de situaciones. Estos personajes estarán basados en la novela pero adquirirán nuevos matices en la adaptación. La técnica de fundir dos personajes en uno, como es el caso de Visitación, que en la obra teatral aúna al amigo de la novela (Paco Vegallana) y a la confidente (Visitación), hace que este personaje adquiera más presencia.

Por otro lado, la traslación a la actualidad aporta nuevos matices a todos los personajes y Petra adquiere un enorme protagonismo en la obra teatral.

Por último, el peso que todos y cada uno de los ocho personajes de la obra dramática tienen, hace que esta se convierta en una obra coral, con gran significado y presencia de todos.



## 2.6 Adaptación del diálogo dramático

La adaptación de una obra literaria al género dramático implica, necesariamente, la creación de diálogos, puesto que estos son la única forma de expresión de la obra dramática: con ellos se construye la obra, se presenta a los personajes, se manipula el tiempo y se denotan los espacios (Bobes Naves, 1987:119). Será necesario, además, atender a las características del diálogo narrativo frente al diálogo dramático y situar a los personajes en el contexto actual a través de su lenguaje. Se analizarán también otras formas de expresión teatral empleadas como son el monólogo, el prólogo y la voz en *off*.

Por otro lado, será necesario crear un para-texto teatral, que envolverá el texto dialogado en el discurso de la obra teatral (Thomasseau, 1997:84) llamado generalmente acotaciones. Por último, se analizarán los diálogos dramáticos como interacción de hablantes.

### 2.6.1 Los diálogos

Gran parte de los diálogos de esta adaptación teatral serán necesariamente de nueva creación, pero también se han adaptado diálogos de la novela atendiendo a sus diferencias con el diálogo dramático. Bobes afirma en la *Semiología de la obra dramática*:

El discurso narrativo puede utilizar diálogos en alternancia con el monólogo del narrador. Las diferencias que estos diálogos “narrativos” presentan respecto a los diálogos “dramáticos” derivan de un hecho fundamental: el diálogo narrativo es siempre un “discurso referido”, es decir, un discurso entre personajes que transmite un narrador, bien sea conservando sus formas originales (diálogo directo), bien introduciéndolo en su propio discurso (diálogo indirecto). En cualquier caso, en el relato, la palabra del narrador envuelve la expresión de los personajes, aun cuando en la transcripción directa se conserve el estilo directo, sin subordinación a verbos de lengua y aunque se mantenga el sistema de deícticos egocéntricos de los personajes. El narrador no desaparece nunca del discurso narrativo: antes o después del diálogo de los personajes, cuando no en forma de apostillas, interviene el narrador para decir quiénes son los que hablan, cómo hablan, y aludir a su situación corporal, espacial y temporal (...) Esto resulta imposible en el diálogo dramático: el autor puede identificarse con un personaje y hablar a través de él, pero no puede dejar oír su palabra ni como autor ni como



narrador, porque no hay espacio para nadie entre los personajes y los espectadores (o lectores) de la obra dramática<sup>48</sup>.

*Clarín* escribe numerosos diálogos en estilo directo, lo cual nos da una idea de cómo hablaban los personajes y permite inspirarse directamente en sus palabras, pero, efectivamente, como veremos a continuación, la presencia del narrador es constante y aparece intercalado entre el estilo directo de los diálogos. Por otro lado, la articulación de los turnos en el diálogo dramático es más rigurosa y está más formalizada que en el discurso narrativo, por exigencia del tiempo presente en que discurren siempre y por la falta de una tercera persona que los organice desde afuera (Bobes Naves, 1987:137). Así, el diálogo de Visitación y Mesía de la escena 6 en el bar de copas se inspira en el diálogo de *Clarín* del capítulo VIII entre los mismos personajes en casa de la Marquesa de Vegallana, la tarde en que Ana va a confesar por primera vez. *Clarín* describe las relaciones pasadas de Visitación y Mesía y comienza el diálogo con las palabras de ella:

-¡Bah!- decía Visitación con un poco de tristeza verdadera, que daba interés al ocaso de su hermosura;- ¡bah! Tú has caído esta vez de veras, te lo conozco yo. Pero también te digo una cosa: que te va a costar tu trabajo...<sup>49</sup>.

A continuación *Clarín* dedica una página a describir los sentimientos de Visitación hacia Ana y su intención de que “Ana fuese al fin y al cabo como todas”. Luego continúa el diálogo hablando de las características de Ana:

-Y ella es hermosa Alvarín, hermosa, hermosa; eso te lo juro yo.

-Sí, eso a la vista está.

-No, no todo está a la vista, como comprendes. Y como ella no hace lo que esa otra- apuntaba con el dedo pulgar hacia atrás, donde se oía el cuchicheo de Paco y Obdulia-, como Ana jamás se aprieta con cintas y poleas las enaguas y la falda... ni se embute...

¡Si la vieras!

-Me lo figuro.

-No es lo mismo.

(...)

-Pero, ¡ay, Alvarín! ¡Si la pudieras ver en su cuarto, sobre todo cuando le da un ataque de esos que la hacen retorcerse...! ¿Como salta sobre la cama! Parece otra... (...)

---

<sup>48</sup> Bobes Naves, 1987:137

<sup>49</sup> Alas *Clarín*, 1976:269

¡Suspira de un modo, da unos abrazos a las almohadas! ¡Y se encoge con una pereza! (...)<sup>50</sup>.

El narrador continúa mezclando las palabras de Visitación y la descripción de los dos personajes. Más adelante sigue Visita:

-Pero te ha de costar mucho trabajo...

-Puede ser que no tanto- dijo Mesía sin contenerse.

-Ella tragar... ya tragò el anzuelo.

-¿Crees tú?

-Sí, estoy segura. Pero no te fíes; puedes marcharte con una tajada y dejar el pez en el agua.

-Como yo vea el momento de tirar...

-Mucho tiempo llevas pensándolo.

-¿Quién te lo ha dicho?

-Estos.

Y puso dos dedos sobre los ojos.

-Y lo de ella, ¿cómo lo sabes?

-¿Curiosòn, el que no está enamorado...!

-¿Enamorado? Ni por pienso... pero es natural que quiera saber còmo está ella... para echar mis cuentas.

-Ella no está como un guante, por dentro andará la procesión. Menudean los ataques de nervios. Ya sabes que cuando se casó cesaron, que después volvieron, pero nunca con la frecuencia de ahora. Su humor es desigual. Exagera la severidad con que juzga a las demás, la aburre todo. ¡Pasa unas encerronas!

-¡Ta, ta, ta! Eso no es decir nada.

-Es mucho.

-Nada en mi favor.

-¿Tú qué sabes? Mira, si le hablan de ti palidece o se pone como un tomate, enmudece y después cambia de conversación en cuanto puede hablar. En el teatro, en el momento en que tú vuelves la cara, te clava los ojos, y cuando el público está más atento a la escena y ella cree que nadie la observa, te clava los gemelos. Pero la observo yo; por curiosidad, claro; porque a mí, en último caso ¿qué? Su alma su palma.

-¿No eres su amiga íntima?

-Su amiga, sí. ¿Íntima? Ella no tiene más intimidades que las de dentro de su cabeza. Tiene ese defectillo; es muy cavilosa y todo se lo guarda. Por ella no sabré nunca nada.

---

<sup>50</sup> Alas *Clarín*, 1976:272

Un momento de silencio.

-A no ser que ahora se lo cuente todo al Magistral... Ya sabrás que le ha tomado de confesor.

-Sí, eso dicen; creo que es cosa del Arcipreste que se cansa de asistir al confesionario.

-No, es cosa de ella; tiene otra vez sus proyectos de misticismo (...)

-Deja eso- dijo acercándose a su amiga-. No hablemos de otros; hablemos de nosotros. Estás guapísima...<sup>51</sup>.

La escena continúa hasta que Visitación, ante las insinuaciones de Mesía, le da una bofetada y huye corriendo.

Este diálogo se desarrolla a lo largo de seis páginas de la novela, con interrupciones del narrador, que explica actitudes, las relaciones pasadas de los personajes o el ambiente que en ese momento les rodea. La obra dramática comprime este diálogo y elimina totalmente la figura del narrador en la escena 6, donde se presenta a Mesía, que aparece por primera vez, se detalla su relación con Visitación y la relación de ambos con Ana.

Se han marcado en negrita los textos tomados de la novela de *Clarín* retocados levemente:

#### ESCENA 6

*Visitación y Mesía se encuentran en un bar. Visitación está sentado. Llega Mesía con dos bebidas.*

VISITACIÓN: *(Le mira de arriba a abajo. Coge su bebida)* Gracias. Estás cada día más guapo, no sé cómo lo haces, por ti no pasa el tiempo.

ALVARO: Ojalá no pasara...

VISITACIÓN: ¿A que no sabes con quién estuve ayer?

ALVARO: ¿Con quién?

VISITACIÓN: Con Anita Ozores.

ALVARO: *(Cambia visiblemente de actitud, se pone algo tenso y más atento)* ¿Ah, sí? ¿Y qué se cuenta?

VISITACIÓN: La he convencido para venir al estreno. Le dije que tú esperabas que fuera.

ALVARO: Qué liante eres...**¿pero quién te ha dicho a ti...?**

VISITACIÓN: **Estos** *(Señalándose los ojos)*.

ALVARO: ¿Qué has visto tú? No puede ser. Qué bicho eres. Y yo tratando de ser

---

<sup>51</sup> Alas *Clarín*, 1976:274

discreto...

VISITACIÓN: ¿Y ella qué?

ALVARO: Ella... no estoy seguro de que sepa que me interesa.

VISITACIÓN: Seguro estoy yo... y más: estoy seguro de que le interesas tú.

ALVARO: ¿Ah sí? ¿Y cómo lo sabes?

VISITACIÓN: Te sigue en *Twitter*.

ALVARO: (*Encantado con la noticia.*) ¿Me sigue?! Bueno, eso no significa nada, tengo muchos seguidores.

VISITACIÓN: No significa nada, ¿eh? Pues te has emocionado un poco.

ALVARO: (*Medio en broma*) Debe de ser la edad.

VISITACIÓN: (*Saca un i-pad y lo enciende*) **Tú has caído esta vez de verdad, te lo conozco yo. Pero también te digo una cosa: tu trabajo te va a costar. Mírala.**

*Le enseña algo en el i-pad.*

ALVARO: Ya estamos con el mito de Ana Ozores.

VISITACIÓN: Mito o no, hasta ahora no se ha liado con nadie. ¿No es preciosa, Álvaro?

ALVARO: Sí, eso a la vista está.

VISITACIÓN: **No, no todo está a la vista y como ella tampoco es de las que van marcando figura... ¡pero si la vieras!**

ALVARO: **Me lo imagino.**

VISITACIÓN: **No es lo mismo. Si la pudieras ver en su cuarto, por la mañana... Alguna vez he llegado antes de que se levantara, duerme desnuda, la tendrías que ver, como se despereza, se retuerce, suspira, da abrazos a las almohadas... esa mujer está muerta de hambre, tú me entiendes. Pero, aun así, te va a costar mucho, pero que mucho trabajo.**

ALVARO: **Puede que no tanto.**

VISITACIÓN: **Mucho tiempo llevas pensándolo.** (*Le enseña otra foto en el i-pad*).  
Hacéis buena pareja. Mira lo que ha escrito Obdulia: (*Lee*) *Mesía, como siempre, al acecho.* Y la marquesa: *Creo que me perdí lo mejor.* Te tienen calado, no te quitaron ojo la otra noche

ALVARO: ¿Y qué más sabes de ella?

VISITACIÓN: **Curiosón, mira, ¡el que no está enamorado!**

ALVARO: ¿Enamorado? Sería la primera vez. Me ponen las casadas, eso sí. Y si son estrechas más: cuanto más tardan en caer, más calientes son luego.

VISITACIÓN: **Pues ella aparentemente es un hielo. Pero la procesión va por**

dentro. Vuelve a tener ataques de ansiedad. Cuando se casó se le pasaron pero han vuelto. Está de mala leche, le aburre todo, está siempre sola en casa.

ALVARO: Eso no significa nada.

VISITACION: Eso es mucho.

ALVARO: Nada en mi favor.

VISITACION: ¿Y tú qué sabes? Mira, alelao, que no te enteras: si le hablo de ti palidece o se pone como un tomate, se calla y después cambia de conversación. Cuando coincidimos en algún sitio, en cuanto no la miras no te quita ojo. La tengo fichada... aunque a mí en realidad me da igual.

ALVARO: ¿No eres su amigo íntimo?

VISITACION: Su amigo sí, ¿pero íntimo? Ella no tiene intimidades con nadie. Por ella nunca sabré nada. A no ser que ahora se lo cuente todo a Fermín de Pas, ya sabes que ha empezado a ir a terapia.

ALVARO: Sí, algo he oído, pero la llevó su marido, ¿no?

VISITACION: No. Quiso ir ella. Estaba entusiasmada con un libro suyo. Como parece que vuelven sus ansiedades y sus tristezas pues busca ayuda en Fermín. Y mucho cuidado con él, ¡que ese sabe teología parda!

ALVARO: ¿Sí? ¿Es tan manipulador como parece?

VISITACIÓN: ¿Ese? Ese conoce la vida y traspiés de toda “La Encimada”, si un día hablara...

ALVARO: Un psicólogo no puede contar lo que oye en la terapia.

VISITACIÓN: Yo de ese no me fiaría nada.

ALVARO: **Bueno, no hablemos de otros, hablemos de nosotros...** *(Se acerca a él insinuante, le acaricia la cintura)* ¿Cómo te voy a agradecer yo todas las molestias que te estás tomando? *(Le atrae hacia sí)*

VISITACIÓN: ¿A qué viene esto?

ALVARO: Tontorrón... ¿ahora te pones orgulloso?

VISITACIÓN: A mí no me engañas... no me tienes que adular para que te ayude con Ana. Estoy harto de oír hablar de ella, todo el mundo igual: la Ozores no tiene líos, la Ozores solo está con su marido... *(Poniendo la voz impostada)* ¡LA OZORES! *(Con enorme desprecio)* **Ana es como todas, una más.** ¡Tíratela, Álvaro! ¡Tíratela de una puta vez! Y a mí no me líes la cabeza, que sabes que soy muy sensible.

*Visitación se marcha. Álvaro saca el teléfono y escribe un twitt*<sup>52</sup>.

En la obra dramática debe comprimirse toda la información que *Clarín* detalla a lo largo de la novela, sin limitaciones de ningún tipo. Así, en este diálogo se intenta concentrar una serie de informaciones necesarias para la trama de *La Regenta*: Mesía no está en la flor de la juventud y es consciente de ello, además muestra un interés superficial y puramente carnal hacia Ana Ozores; Visitación y Mesía son viejos conocidos y en el pasado han sido amantes; Visitación siente envidia hacia Ana y desea que esta caiga en brazos de su amigo, para que sea como todas. El diálogo, que en principio se presenta como ingenuo, espontáneo, está construido para introducir todos estos datos y mantener en lo posible el texto de *Clarín*. Es interesante observar que el cambio de sexo en el personaje de Visitación no altera en absoluto el contenido de esta conversación inspirada en el texto de *Clarín*.

Como vemos en este ejemplo, una de las diferencias entre el diálogo de *Clarín* y el dramático derivan del mismo hecho: la presencia de un narrador en la novela frente a la necesidad de limitarse al diálogo en el drama. En el caso de esta adaptación, los personajes además se ajustan a caracteres más modernos, los diálogos son más parecidos al habla real de las personas hoy en día. Las expresiones “tíratela” de Visitación, o “me ponen las casadas, eso sí. Y si son estrechas más: cuanto más tardan en caer, más calientes son luego”, serían impensables en el texto clariniano, pero se inspiran en el carácter de los personajes creados por el autor, trasladados, eso sí, a la actualidad. El carácter grosero de Mesía, tantas veces descrito por *Clarín*, se expresa aquí en esa frase.

Otro ejemplo de esta forma de trabajar los diálogos del texto de *Clarín* sería la escena 11, después del desmayo de Ana en la discoteca. De manera parecida a la escena anterior, el diálogo entre Fermín y Ana estaría inspirado en capítulo XXV en el que Ana acude a casa de doña Petronila el día después del baile en el Casino. Fermín empieza el diálogo con las siguientes palabras:

-¿Qué es esto?- dijo, ronco de repente, don Fermín, plantado, como con raíces, en medio de la sala.

-Lo que yo quería, que nos viéramos en seguida. Yo estoy loca; esta noche creí que me moría...ayer...hoy...no sé cuándo... Estoy loca...

Se ahogaba al hablar.

---

<sup>52</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:345-348

De Pas sintió una lástima que le pareció vergonzosa.

-Ya lo sé todo; no necesito historias...

-¿Qué es todo?

Lo de ayer... lo de hoy... El baile, la cena; ¿qué es esto Ana, qué es esto...?

-¿Qué baile! ¿Qué cena! No es eso... Me emborracharon... qué sé yo... pero no es eso... Es que tengo miedo... aquí, Fermín, aquí, en la cabeza... ¿Tener lástima de mí! ¿Que tenga alguno lástima de mí! Yo no tengo madre... Yo estoy sola...

(...)

-A ver, a ver, ¿qué ha sido? A mí me han dicho... pero qué ha sido.... A ver... -decía la voz trémula y congojosa del Magistral<sup>53</sup>.

A continuación *Clarín* describe a Ana refiriéndole al Magistral la noche pasada, sus ideas y angustias. Luego sigue en estilo directo:

-Oh sí, estuve loca- seguía Anita espantada todavía- estuve loca una hora... ¿qué hora? Un siglo... Ya no pedía más que salud, reposo... la conciencia clara de mí misma... Pero ¡ay, no! Dios, mi Dios querido... yo... todo, todos desaparecíamos. ¿Todo era polvo allá dentro!<sup>54</sup>

Sigue la descripción de *Clarín* con los pensamientos de Fermín y continúa el diálogo en estilo directo unas líneas más abajo:

-¡Salvarme quiero salvarme!

(...)

-Eso quiero yo, Ana; saber... saberlo todo. Yo también padezco, yo también creí morirme, aquí mismo... sentado ahí... donde otras veces hablábamos del cielo... y de nosotros, Ana, yo soy de carne y hueso también; yo también necesito un alma hermana, pero fiel, no traidora... Sí, creí que moría...

(...)

-No... si no digo eso... si lo diré todo... pero ¿qué es todo? Nada... Si... yo no fui... si me llevaron a la fuerza...no, eso no... No sé cómo; no sé por qué cedí. Y allí... hay una mujer muy mala...

-No, no acusemos a los demás... Los hechos, quiero los hechos. Yo los diré; los sé yo.

-¿Pero qué?

---

<sup>53</sup> Alas *Clarín*, 1976:741

<sup>54</sup> Alas *Clarín*, 1976:742

-Ese hombre, Mesía; Ana... ¿qué pasó con ese hombre...?

(...)

-Yo no le amo-

(...)

-Pero anoche... hoy... no sé a qué hora... ¿qué hubo?

-Bailé con él... Fue Quintanar... lo mandò Quintanar...

-¡Disculpas no, Ana! Eso no es confesar.

(...)

-Bailé con él porque quiso mi marido... Me hicieron beber... me sentí mal... estaba mareada... me desmayé... y me llevaron a casa.

-¿El desmayo fue... en los brazos de ese hombre?

-¿En brazos...! ¿Fermín!

-Bien, bien... Así... lo oí yo... ¿Digámoslo todos! Quiere decirse... bailando con él...

-Yo no recuerdo... tal vez...

-¿Anfame...!

-¿Fermín... por Dios, Fermín!

Ana dio un paso atrás.

-Silencio... no hay que gritar... no hay que hacer aspavientos... yo no como a nadie... ¿a qué ese miedo...? ¿Doy yo espanto, verdad...? ¿Por qué? Yo... ¿qué puedo? Yo ¿quién soy? Yo... ¿qué mando? Mi poder es espiritual... y usted esta noche no creía en Dios...<sup>55</sup>

El diálogo está constantemente interrumpido por descripciones del narrador con los sentimientos que las palabras de uno y otro provocan, de manera que se alarga a lo largo de cuatro páginas. Ana busca ayuda en Fermín porque cree volverse loca y Fermín trata de saber qué ocurrió exactamente esa noche, o más bien, de confirmar lo que ya sabe. Sus palabras y actitud descubren a Ana un hombre enamorado y enloquecido por los celos. En la obra dramática se busca un recurso actual para esta conversación y se recurre al diálogo vía *Skypea* través del ordenador que aumenta la impotencia y desesperación de Fermín. Se ha tratado de reproducir la situación en la que ella busca consuelo a las imágenes que golpean su cabeza y Fermín información sobre lo ocurrido.

---

<sup>55</sup> Alas *Clarín*, 1976:741-744



La conversación discurre con frases mucho más cortas, propias del diálogo teatral y de la actitud alterada de los personajes. En la obra dramática es necesario introducir la máxima información en los diálogos y a la vez no perder agilidad. Por motivos de la trama y a diferencia de la obra de *Clarín*, esta escena termina con el anuncio de Ana acerca de su retiro al Vivero (*resort*, en la obra dramática) a descansar con Quintanar. Esta parte del diálogo, como tal, no existe en la novela. *Clarín* pasa directamente de la escena de la Procesión de Semana Santa al Vivero, donde Ana escribe a Fermín en el capítulo XXVII. El narrador cuenta cómo los Vegallana invitan a los Quintanar a alojarse en el Vivero para la recuperación de Ana. El resto de la escena está inspirada en el texto de *Clarín*, como se ve a continuación. De nuevo se ha marcado en negrita la parte del texto tomada directamente de la novela:

#### ESCENA 11

*Ana está en su casa y Fermín en la consulta. Fermín abre el ordenador y ve que Ana está conectada. Ana está agitada y nerviosa.*

FERMÍN:       **¿Qué pasa Ana?**

ANA:           **Quería hablarte enseguida. Yo estoy loca: esta noche creí que me moría... ayer... hoy... no sé cuándo... Estoy loca... (Se ahoga al hablar)**

FERMÍN:       *(Muy serio)* **Ya lo sé todo, no me cuentes historias.**

ANA:           **¿Qué es todo?**

FERMÍN:       **Lo de ayer... en la discoteca... la fiesta, ¿qué es esto Ana? ¿Qué sucede aquí? Yo necesito saberlo todo, tengo derecho... creo que tengo derecho...**

ANA:           **¡Qué fiesta!, ¡pero qué discoteca! No es eso... anoche me emborracharon... pero no es eso... es que tengo miedo... aquí Fermín, aquí en la cabeza, ¡ayúdame! ¡que alguien me ayude!**

*Fermín se ablanda por un momento.*

FERMÍN:       **Tranquila, tranquilízate, vamos...**

ANA:           *(Sollozando.)* Anoche después de la fiesta me metí en la cama angustiada, estaba aterrada, me subió la fiebre y otra vez me perseguían, otra vez el agujero, el cuerpo se me desgajaba, creía que me volvía loca, Fermín, durante una hora estuve loca.

FERMÍN:       ¿Tomaste algo?, ¿pastillas?

ANA:           No tomé nada... ayúdame, quiero tranquilidad, volver a confiar en las

cosas, no sé lo que me pasa...

FERMÍN: **Eso quiero yo: saber... saberlo todo para poder ayudarte. Ana... ¿qué pasó ayer?(Pausa) Si no me lo dices tú, te lo diré yo...**

ANA: **¿Pero qué?**

FERMÍN: **Mesía, Ana, ¿qué pasó con Álvaro...?**

ANA: **No entiendo...**

FERMÍN: **Anoche... hoy... no sé a qué hora... ¿qué pasó?**

ANA: **Estuve tomando copas con él; fue Quintanar... me llevó Quintanar...y luego me dejó con él...**

FERMÍN: **Disculpas no.**

ANA: **Estaba con él porque quiso mi marido... me hicieron beber... me sentí mal... estaba mareada....y me llevaron a casa.**

FERMÍN: **¿Saliste de la fiesta con Mesía?**

ANA: **¿Qué importa con quién salí? ¿Te estoy contando que anoche casi me vuelvo loca y solo te importa quién me llevó a casa?**

FERMÍN: **(Fuera de sí) ¿Te llevo Mesía? ¿Fue él?**

ANA: **Fermín, no me mantenía en pie, ¡si no me coge me caigo!**

FERMÍN: **¡Te has acostado con él! ¡Maldito cabrón!**

ANA: **¡Fermín, por Dios!**

*Ana da un paso atrás, hace ademán de irse.*

FERMÍN: **Silencio... no hay que gritar... No te asustes... yo no me como a nadie... ¿a qué viene ese miedo? , ¿Te doy miedo, verdad? Pero si yo...¿qué pinto yo?, ¿qué soy para ti?... ¡yo no soy nada para ti! ¡No soy más que un hombro donde llorar! (Fermín da un puñetazo en el brazo del sillón. Furioso);Maldita sea!**

*Ana se queda petrificada sin saber qué hacer. Fermín trata de contener su ira.*

ANA: **No, no, no es así Fermín, por favor (Llora).**

FERMÍN: **¿Quieres que te diga por qué sueñas que te persiguen? ¿Sabes qué son los agujeros? Te mueres de deseo por ese Álvaro, llevas toda la vida reprimiendo cualquier deseo sexual, y te mueres por follar, ¡te tirarías a toda una discoteca si te dejaran!**

ANA: **Pero qué dices Fermín, ¡por qué me haces esto!**

FERMÍN: **Ana, a mí es preciso seguirme o abandonarme. Yo no soy el**

**psicólogo complaciente, yo soy el padre del alma, el padre, ya que no me quieres oír como hermano.** No sabes la ilusión con la que he trabajado contigo. Desde nuestra primera entrevista he soñado con un espíritu compañero, pero desconfías de mí, no me crees digno de ti y buscas consuelo en el primero que te abra las piernas.

ANA: *(Llora)* Yo no tengo la culpa de nada. Yo estoy enferma. Tienes que creerme, Fermín.

FERMÍN: Quisiera creerte pero ya no puedo.

ANA: Qué tengo que hacer, dime qué quieres que haga...yo no sé valerme en la vida. Sime vieras por dentro me tendrías lástima... siento grietas dentro de mí, me divido... me empequeñezco, me anulo...

FERMÍN: *(Con dureza)* Quiero que me digas la verdad, que me cuentes todo.

ANA: *(Humilde)* Ya te lo he contado todo, Fermín: me desmayé y me llevaron a casa. No hay más.

FERMÍN: Ana...

ANA: Fermín... perdóname.

FERMÍN: ¿Tengo algo que perdonarte?

ANA: Perdóname por ser como soy.

*Fermín la mira con frialdad.*

ANA: Quiero que me guíes, quiero volver a ser una niña, necesito curarme, si no me voy a volver loca.

FERMÍN: No eres una niña, Ana, eres la única responsable de tus actos.

ANA: Por favor, por favor, no me dejes sola, Fermín, por favor, te lo suplico/...

FERMÍN: No te voy a dejar Ana, pero tienes que confiar en mí. No quiero que veas a Mesía.

ANA: Es amigo de mi marido. Viene a casa a menudo.

FERMÍN: Pues evítale.

*Ana se limpia los ojos de lágrimas, le mira angustiada. Después de un silencio:*

ANA: Haré lo que pueda *(Con miedo)* Te quería contar... mañana me marchó.

FERMÍN: ¿A dónde?

ANA: Me voy con Quintanar al *resort* de Carraspique.

FERMÍN: No puedes irte ahora. Tienes que seguir con la terapia.

ANA: Lo ha decidido él, no he podido negarme.  
 FERMÍN: Puedes negarte. Puedes hacer lo que quieras.  
 ANA: Tengo que acompañarle.  
 FERMÍN: ¿Tengo o quiero?  
 ANA: Son sus vacaciones. Quiero acompañarle.  
 FERMÍN: ¿Prefieres irte con él a quedarte y seguir con la terapia?  
 ANA: No es esa la cuestión. No me hagas elegir, por favor.  
 FERMÍN: Ana, a veces en la vida hay que elegir.

*Ana le mira con enorme cansancio y tristeza.*

ANA: Me voy.  
 FERMÍN: ¿Cuánto tiempo?  
 ANA: Un mes.  
 FERMÍN: Llévate el ordenador, quiero hablarte todos los días y saber cómo estás.  
 ANA: (*Exhausta*) Sí...te lo prometo. Haré lo que me pidas. Te lo prometo<sup>56</sup>.

Al trabajar los diálogos se ha utilizado el texto de *Clarín* reproduciendo frases completas y también se han introducido motivos de los personajes dramáticos que aluden a conversaciones mantenidas en otras escenas. Un ejemplo de ello es la pregunta de Fermín “¿tengo o quiero?” en alusión al ejercicio que realizan en la escena 7.

Por último, se utiliza este mismo método para la escena que reproduce el día en que Fermín conoce a través de Petra el adulterio de Ana y espera a que Quintanar vuelva de cazar para ir a hablar con él. El monólogo de Fermín de la escena 15 está basado en las reflexiones de Fermín relatadas por el narrador en el capítulo XXIX:

“Sí, él era como un eunuco enamorado, un objeto digno de risa, una cosa repugnante de puro ridícula... Su mujer, la Regenta, que era su mujer, su legítima mujer, no ante Dios, no ante los hombres, ante ellos dos, ante él sobre todo, ante su amor, ante su voluntad de hierro, ante todas las ternuras de su alma, la Regenta, su hermana del alma, su mujer, su esposa, su humilde esposa... le había engañado, le había deshonrado, como otra mujer cualquiera; y él, que tenía sed de sangre, ansias de apretar el cuello al infame, de ahogarle entre sus brazos, seguro de poder hacerlo, seguro de vencerle, de pisarle, de patearle, de reducirle a cachos, a polvo, a viento; él, atado por los pies como un trapo ignominioso, como un presidiario, como una cabra, como un rocín libre en los prados, él, misérrimo cura, ludibrio de hombre disfrazado de anafrodita, él tenía que callar, morderse la lengua, las manos, el alma, todo lo suyo, nada del otro, nada del infame, del

<sup>56</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:376-380

cobarde que le escupía en la cara porque él tenía las manos atadas...¿Quién le tenía sujeto? El mundo entero... (...) Ana (...) le dejaba para entregarse a un miserable lechuguino, a un fatuo, a un elegante de similor, a un hombre de yeso... a una estatua hueca... (...) Él no podía hablar, ella no podía adivinar, no debía... No había más que un deber supremo, el disimulo; silencio... Ni una queja, ni un movimiento! (...) <sup>57</sup>

Podía entrar, subir, entrar en su cuarto y ahogarle allí... en la cama, entre las almohadas (...) Y si el mundo, si los necios vetustenses, y su madre y el obispo y el papa, preguntaban ¿por qué? Él respondía a gritos, desde el púlpito si hacía falta: Idiotas ¿Qué por qué mato? Porque me han robado a mi mujer, porque me ha engañado mi mujer, porque yo había respetado el cuerpo de esa infame para conservar su alma, y ella, prostituta como todas las mujeres, me roba el alma porque no le he tomado también el cuerpo... <sup>58</sup>

El texto dramático exige economía en los diálogos y condensar la información que *Clarín* desarrolla a lo largo de dos páginas en las que el Magistral monologa furioso consigo mismo. Las ideas del monólogo de la escena 15 del texto dramático son las mismas que expresa *Clarín*: un hombre atrapado, engañado, enloquecido por los celos y obligado al silencio y al disimulo. La fuerza de la imagen de un sacerdote enamorado y defraudado por la mujer que él considera suya no es la misma, obviamente, que un terapeuta enamorado y no correspondido, su desesperación no puede ser la misma. Sin embargo, el sentimiento de impotencia, de pérdida de la mujer amada y de no tener derecho al sufrimiento puede darse en la figura del psicólogo manipulador. Al igual que el Magistral, el terapeuta se vale de su profesión para acercarse a una persona que se ha dirigido a él pidiendo ayuda. El texto dramático propone una escena simultánea, en la que vemos a Ana y Mesía manteniendo relaciones sexuales y a Fermín observándolos, hecho imposible en la novela. La acción simultánea aumenta el dramatismo y hace plausible el monólogo de Fermín. A la vez, la escena sexual de Ana y Mesía no solo la está viendo Fermín, sino que se está mostrando en el programa de televisión. La escena anterior en el plató introduce estas escenas, que ni Mesía ni los espectadores conocen y en la escena posterior Mesía abandona furioso el plató. El presente en la obra teatral acentúa el dramatismo de esta situación y compensa la pérdida de intensidad provocada por la actualización del personaje del Magistral:

---

<sup>57</sup> Alas *Clarín*, 1976:866-867

<sup>58</sup> Alas *Clarín*, 1976:891-892

## ESCENA 15

*Escena simultánea: Ana y Mesía hacen el amor en el sofá de la casa de Ana. En su consulta, Fermín está observando a través del ordenador la escena. Fermín tiene un ataque de furia. Grita desesperado, busca algunos de sus libros y los rompe en pedazos. Después vemos como se calma y busca una opción en el ordenador para grabar. Continúa grabando mientras mira las imágenes.*

FERMÍN: Y ahora, Fermín, **silencio**. Es tu obligación. Es tu *deber*. Tu único derecho. Ahora silencio... sí, porque no tengo derecho. Ni a sentirme traicionado, ni a querer apretar ese cuello cobarde. Silencio, mi única jurisdicción es el silencio. Esta es mi única competencia, la misma de una estatua hueca, la de un hombre de yeso. **Ni un lamento. Ni un mal gesto.** *(Rompe a reír, pero es un risa tan profunda que empieza a ahogarle).*

¿Por quién me has dejado, Ana? **¿Por quién has traicionado a tu hermano mayor del alma? ¿Por este nadie?** ¿Tanta desesperación tenías? ¿Tan bajo era tu precio? *(Pausa)* Ahora están juntos. Podría acabar con todo. **Ir a su casa, llamar al timbre, sentir el placer de matarlo yo mismo y cuando alguien se atreva a preguntarme PORQUÉ, entonces le aullaré al mundo: Porque me han robado a mi mujer. Porque me ha engañado mi mujer. Porque ella, puta como todas, me ha robado el alma por no haber tomado su cuerpo.**

*(Pausa)* No sé si llegaste a saber que tras cada uno de esos silencios deseé poseerte, que tras cada palabra no dicha fui tu esposo, tu cómplice, tu amigo. Que dentro de cada silencio me follaba tu alma y eras mía. Tan mía... *(Pausa)*

Ahora por fin ha llegado mi turno de palabra pero no seré yo quien abra la boca.

**Silencio, Fermín, silencio.**

*Fermín apaga el ordenador y la escena en casa de Ana desaparece. Fermín llama por teléfono.*

FERMÍN: Hola. Soy yo. Ya lo tengo. Pero hay una condición. Que se las hagas

llegar también de forma anónima a Víctor Quintanar. (*Cuelga*)<sup>59</sup>.

Otra forma de adaptación del texto narrativo al dramático ha sido la reconstrucción de diálogos a partir de la información aportada por el narrador. Esta información no aparece necesariamente en diálogos siguiendo el estilo directo en la novela. Es el caso de los datos autobiográficos que Ana relata en la terapia. Un ejemplo de ello es el episodio de su infancia en el que pasa la noche en una barca con otro niño, Germán. *Clarín* relata este episodio en el capítulo III a través de los recuerdos de Ana, la noche antes de hacer confesión general con don Fermín. En la novela se dedican cinco páginas a la descripción del suceso y las consecuencias en su entorno. En el diálogo dramático se condensa esta información en unas breves líneas. Por otro lado, *Clarín* dedica dos capítulos completos de la novela a la descripción del padre de Ana, de su infancia con el aya, de sus tías y de cómo conoció y se casó con Quintanar (capítulos IV y V). Dado que es importante transmitir esta información para comprender el personaje de Ana, en el diálogo dramático esta información se comprime y actualiza de la siguiente manera:

#### ESCENA 7

(...)

ANA: (*Haciendo un gran esfuerzo*) Yo tendría ocho años. Una noche me escapé con otro niño, Germán. Nos metimos en un bote de remos y nos quedamos dormidos contándonos cuentos. A la mañana siguiente nos encontró un pescador y me llevaron al colegio. Nadie se creyó nuestra historia. Todo el mundo se enteró. Mis profesoras me miraban con desprecio y el jardinero me pedía besos, cuando no le veía nadie. Desde entonces me trataron como a una...

FERMÍN: ¿Como a una qué, Ana? Verbaliza las cosas.

ANA: (*Con rabia*) Como a una puta.

FERMÍN: ¿Y el otro chico?

ANA: A Germán no volví a verle. (*Ana siente cólera de sus recuerdos*) Qué crueldad, éramos solo dos niños...

FERMÍN: ¿Y tu padre? ¿También se escandalizó?

ANA: Mi padre estaba siempre fuera. Ni se enteró.

FERMÍN: Háblame del colegio.

ANA: No tengo buenos recuerdos.

---

<sup>59</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:396-397

FERMÍN: Ya me imagino. ¿Cómo era?

ANA: Irlandés. Muy católico. Pero no quiero hablar de esto.

FERMÍN: ¿Cuándo volviste a España?

ANA: A los diecinueve años. Mi padre murió y nadie podía hacerse cargo de los gastos del colegio. Así que me fui con mis tías. Un buen día me dijeron que ya iba siendo hora de que abandonara la casa, que no podían mantenerme más. Un amigo común me presentó a Quintanar. Era mayor que yo, un hombre bueno, inteligente y muy agradable. Después de salir un tiempo me pidió que me casara con él. Por fin tuve mi propia casa y un hombre que me protegía y me cuidaba. Es una persona maravillosa<sup>60</sup>.

Como puede observarse, se ha cambiado la educación estricta y “metodista” que describe *Clarín* del aya doña Camila por algo más actual, aunque también estricto: un internado de monjas en Irlanda. Se mantiene así la idea de una infancia sin padre ni madre, en soledad, envuelta en una atmósfera represiva y carente de cariño. Además, Ana describe en la obra teatral que se casa con un hombre mayor que ella, protector y gracias al cual podría salir de la casa de sus tías. Se ha mantenido también la idea de que Ana es extraña en Vetusta, que se ha criado fuera, como la protagonista de la novela. En las escenas de terapia se mezclan motivos de *Clarín*, como hemos visto, con otros completamente nuevos y que son los que actualizan la narración: cuentos, ejercicio de cambiar “tengo qué” por “quiero”, alusión a la libreta de la felicidad, etc...

Esta forma de adaptación de diálogos se emplea también en la escena 7, en la que Paula le recuerda a Fermín escándalos pasados y le previene contra la Regenta.

FERMÍN: ¿Te pasa algo?

PAULA: Me pasa que he estado más de una hora esperándote. ¿Para qué estoy yo aquí?, ¿eh? Para atender tus llamadas, organizar tus citas, buscarte nuevos pacientes, planificar las campañas de tus libros... para todo menos para que me tengas en cuenta como persona. ¿Es que soy un mueble viejo del que te olvidas en cuanto aparece una cara bonita en la consulta?

FERMÍN: Pero, ¿qué estás diciendo?

PAULA: Lo que oyes, Fermo. Sabes perfectamente a lo que me refiero.

FERMÍN: No sé de qué me hablas. Siento el retraso y te pido disculpas pero creo que estás sacando las cosas de quicio. ¿Nos vamos?

---

<sup>60</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:349-350



PAULA: Luego te quejas de que te critican. Te pones a tiro y te pierdes y nos pierdes a los dos.

FERMÍN: Lo estás mezclando todo.

PAULA: Se te va el santo al cielo en cuanto aparece esa mujer.

FERMÍN: Ana no tiene nada que ver, te ruego que no la metas en esto.

PAULA: Ana es como todas, ni más ni menos. Pero la culpa es tuya, que te dejas liar y no ves más allá de tus narices.

FERMÍN: Paula, estás llegando demasiado lejos. Ana es una mujer sensible a la que estoy prestando mi ayuda.

PAULA: Ya, como a la otra, la Brigadiera.

FERMÍN: No soporto que uses ese mote. Aquella era una mujer muy complicada, qué tiene que ver/

PAULA: /aquello fue un escándalo que apenas pude sofocar. Y te lo advierto, no estoy dispuesta a cubrirté más las espaldas.

FERMÍN: Paula no sabes nada.

PAULA: No necesito saber nada. Yo lo comprendo todo... a mi modo. Soy tu mujer y no tengo por qué pasar otra vez por esto.

FERMÍN: Estás sacándolo todo de quicio.

PAULA: ¿Te ha ido bien dejándote guiar por mí?, ¿no?, te he ayudado en las decisiones importantes, he planificado tu carrera al detalle, ¿verdad?

FERMÍN: Sabes que sí.

PAULA: Has llegado a donde estás gracias mí, ¿sí o no?

FERMÍN: Claro que sí, Paula, y sabes que te lo agradezco/

PAULA: /Déjate de agradecimientos. No quiero palabras. Lo que quiero es que no lo echés todo a perder.

FERMÍN: Paula, eres lo más importante de mi vida. Confía en mí y déjame hacer mi trabajo. No tienes nada de qué preocuparte. Te lo aseguro.

PAULA: Eso espero<sup>61</sup>.

En esta línea está también el primer diálogo de Fermín y Paula (escena 2), donde ambos personajes recuerdan sus comienzos, y nos sitúa a este matrimonio, sus ambiciones y la profesión de Fermín, distinta de la novela:

PAULA: Que qué dicen *las porteras*. ¿Es divertido?

FERMÍN: Que hago política bajo cuerda, que mis libros son basura de autoayuda, hacen quinielas sobre quiénes son mis asesorados... Si supieran... Esta

---

<sup>61</sup> Bollaín Pérez Mínguez, 2012:355-356

ciudad ya se me ha quedado pequeña, Paula. Cuando pienso en todas esas personas que están pendientes de cada palabra que escribo, ¿sabes de lo que me acuerdo?

PAULA: ¿De qué, cariño?

FERMÍN: (*Con frialdad*) De cuando tenía dieciséis años y vendía seguros por “La Encimada”. De eso me acuerdo. De que me pagué los estudios de psiquiatría gracias a ti, que te pusiste a trabajar como una negra. De eso me acuerdo. Y ahora, desde esta torre veo “La Encimada” en aquel montículo tan insignificante... ¿Y qué han hecho los dueños de esas casas Paula? (*Pausa*) ¿Heredar? (*Pausa*) ¿Y yo?

PAULA: Y nosotros.

FERMÍN: ¿Y nosotros? ¿Es que no me lo he ganado a pulso? ¿No nos lo hemos ganado, Paula?

PAULA: Por supuesto, cariño.

FERMÍN: Ahora camino por “La Encimada” y los conozco a todos muy bien: entro en sus fiestas y en sus vidas, hacen cola en mi consulta y aplauden cada uno de mis comentarios, hasta el más intrascendente<sup>62</sup>.

De nuevo, unas breves líneas deben condensar la ingente información que *Clarín* da sobre Paula Raíces y su hijo en el capítulo XV. Además, se introduce la profesión de Fermín, su equivalencia con el personaje de la novela y el cambio de Paula Raíces, que pasa a ser su mujer en lugar de su madre. Como en el caso de Visitación, que cambia de sexo en la adaptación teatral, el cambio introducido en el personaje de Paula Raíces no altera su relación de dominio, ambición y cálculo.

Por último, hay una serie de escenas completamente nuevas e inexistentes en la obra de *Clarín*, como son todas las escenas de plató. Una vez establecido el carácter de los personajes basándose en la novela, la obra de teatro desarrolla una serie de escenas de ficción, la parte definitivamente más alejada de la novela de *Clarín*. A pesar de ser un añadido, las conversaciones y actitudes siguen inspirándose en motivos de la novela. Santos Barinaga es un autor de libros autoayuda a quien Fermín plagia y arruina. En lugar de anunciarlo por la calle y a voces como en la novela, lo airea en un programa de televisión de máxima audiencia. La acusación es la misma: usurpación de su negocio y ruina personal; Obdulia, también en una llamada al programa de televisión, aprovecha para criticar a Ana, a quien envidia su constante presencia y llamadas de

---

<sup>62</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:330

atención. Petra muestra la misma ausencia de escrúpulos que el personaje de *Clarín* y disfruta manejando información fundamental para la felicidad de los protagonistas. Su crueldad en la última escena de la obra dramática es pura ficción, pero queda sugerida en la novela de *Clarín* al mostrar una total deslealtad hacia su señora y propiciar su caída en desgracia y casi su muerte.

Como puede verse en todos estos ejemplos, el discurso dramático adopta un tono conversacional. Sin embargo, es un lenguaje altamente funcionalizado, que, incluso aparentando gran realismo, conlleva un profundo proceso de estilización.

Así, se ha tratado de llevar al escenario los modismos, el tono y el ritmo que se ajusta a cada personaje, todos ellos actuales.

Ana Ozores es una mujer que trata de hablar con propiedad y educación y que se autocensura cuando está a punto de decir una palabra malsonante:

#### ESCENA 7

ANA: (...) Mis profesoras me miraban con desprecio y el jardinero me pedía besos, cuando no le veía nadie. Desde entonces me trataron como a una...

FERMÍN: ¿Como a una qué, Ana? Verbaliza las cosas.

ANA: (*Con rabia*) Como a una puta<sup>63</sup>.

Su actitud sumisa y complaciente se refleja en su lenguaje, como en este ejemplo:

#### ESCENA 11

ANA: Fermín... perdóname.

FERMÍN: ¿Tengo algo que perdonarte?

ANA: Perdóname por ser como soy.

(...)

ANA: Quiero que me guíes, quiero volver a ser una niña, necesito curarme, si no, me voy a volver loca.

FERMÍN: No eres una niña, Ana, eres la única responsable de tus actos.

ANA: Por favor, por favor, no me dejes sola, Fermín, por favor, te lo suplico/...<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:349

<sup>64</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:378-379

Visitación es el personaje que habla de manera más coloquial y en su discurso abundan los giros de actualidad:

#### ESCENA 14

VISITACIÓN: (*Al público*) ¿Qué tal? ¿Qué calor hace hoy aquí no? Lo más pesado son las pausas ¿verdad? No te da tiempo ni a comer algo... Porque os han puesto *catering*, ¿no?

*Alguien del público le dice a Visitación que no les han dado bocata.*

VISITACIÓN: ¿Que no os han dado nada? Pero bueno, Petra, menuda *cutrez*.  
¿Tenéis aquí a la gente tantashoras sin comer nada?

PETRA: Te vamos a contratar de abogado del público, Visitación. ¿Quién ha dicho que no ha habido *bocata*? ¡A ver! (*Mira al público inquisitiva*)

VISITACIÓN: Pues yo creo que con un *bocata* quedabais como reyes y no vale ná...<sup>65</sup>

#### ESCENA 3

VÍCTOR: ¿Y qué tal va todo, Visitación?

VISITACIÓN: (*Hablando muy deprisa*). Pues como siempre, corriendo de un lado a otro, apagando todos los fuegos, ocupándome de todo, que parece que si no estoy yo nada funciona. Fíjate que ahora soy presidente de mi comunidad. Ayer, si no intervengo, casi se pegan en una junta por un aire acondicionado. Es que la gente ha perdido la educación, Víctor, ¿que te molesta tu vecina? Pues hay formas de decir las cosas. Yo creo que nunca hay que perder los modales, además, en un barrio tan bueno, hombre, eso les dije, señoras, que parecen poligoneras...<sup>66</sup>

#### ESCENA 8

VISITACION: Mira reina, si estás gorda lo estás, yo que quieres que le haga.

OBDULIA: Y tú eres un intrigante y un falso, que algún día alguien te lo tenía que decir.

*Visitación quiere decir algo pero Petra le interrumpe*

VISITACIÓN: Oye, patética/

PETRA: /Gracias Obdulia, por tu llamada pero/

---

<sup>65</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:392-393

<sup>66</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:334

VISITACIÓN: ¿Y esta loca?<sup>67</sup>

Mesía por su parte no emplea un lenguaje elegante sino coloquial y en ocasiones grosero:

#### ESCENA 14

PETRA: *(A Álvaro)* Bueno, Álvaro. Confíéсанos, ¿cómo era Ana en la intimidad?

ÁLVARO: *(Sonríe)* Ana tenía mucho morbo.

PETRA: ¿Nos puedes explicar a qué te refieres?

FERMÍN: *(Muy incómodo)* Petra, no creo que sea necesario entrar en detalles.

PETRA: Si no te importa eso lo decido yo. ¿A qué te refieres Álvaro?

ÁLVARO: Ana era explosiva en la cama.

FERMÍN: *(Incomodísimo)* Creo que es suficiente.

PAULA: ¿Y a ti qué te importa lo que se diga de Ana? Ya no es tu paciente.

PETRA: El público tiene derecho a saber. ¿Por qué tenía morbo Ana Ozores?

ÁLVARO: Digamos que tenía hambre atrasada<sup>68</sup>

#### ESCENA 16

ÁLVARO: ¡Me cago en Dios! Petra voy a demandar al programa por difundir esto, te lo aseguro<sup>69</sup>.

El lenguaje del público que está viendo en sus casas el programa de televisión es vulgar, cotidiano y lleno de tacos:

#### ESCENA 16

*Ráfaga del programa. Se dan luces de estar en directo. Petra está sola en el set y avanza hacia el público. Durante toda la escena pasarán mensajes de sms por la pantalla: “Ana, Ana, de alta cuna de baja cama” “Ana, además de puta, tonta” “Álvaro cabrón, eres una rata de alcantarilla” “Mesía eres un hijo de puta y Ana un putón que se merece lo que le pasa” “Álvaro, vendido” “¿Por fin Ana Ozores en el lodo!” “Pudriros todos, panda de cretinos” “Ana, te mereces todo lo que te pasa” “Ana una puta y Álvaro un cabrón, vaya parejita”<sup>70</sup>.*

Petra por otro lado hace gala de un lenguaje duro y directo:

#### ESCENA 16

---

<sup>67</sup> Bollain Pérez-Mínguez, 2012:361

<sup>68</sup> Bollain Pérez-Mínguez, 2012:395

<sup>69</sup> Bollain Pérez-Mínguez, 2012:397

<sup>70</sup> Bollain Pérez-Mínguez, 2012:400

PETRA: ¿Estás diciendo que hasta entonces no habías tenido sexo con nadie?  
 ANA: Solo he dicho que no había vivido nada parecido.  
 PETRA: ¿No habías tenido nada parecido a un orgasmo? Contéstame, Ana.  
 (...)
 PETRA: ¿Tiene Víctor algún problema?  
 ANA: Víctor está perfectamente.  
 PETRA: Yo no diría que ser *impotente* es estar precisamente *bien*.  
 ANA: Basta, Petra... (*Toma un sorbo de agua*)<sup>71</sup>

Fermín, a solas, emplea un lenguaje duro y soez a diferencia del lenguaje educado y moderado que emplea en público:

#### ESCENA 15

FERMÍN: Porque me ha engañado *mi mujer*. Porque ella, puta como todas, me ha robado el alma por no haber tomado su cuerpo (*Pausa*).  
 No sé si llegaste a saber que tras cada uno de esos silencios desee poseerte, que tras cada palabra no dicha fui tu esposo, tu cómplice, tu amigo. Que dentro de cada silencio me follaba tu alma y eras mía. Tan mía...<sup>72</sup>

#### ESCENA 5

FERMÍN: Bueno, efectivamente no puedo hablar de lo que un paciente cuenta en la consulta pero sí puedo decir que estaba algo inquieta, en ocasiones triste y que mi libro le había reconfortado.  
 PETRA: Este es el libro ¿no? (*Petra muestra a la cámara un libro*). El secreto de la vida publicado por Enigmas, yo ya lo tengo en casa, no se lo pierdan.  
 FERMÍN: En efecto, son una serie de cuentos que nos dan claves sobre la forma de vivir la vida de un modo más acorde con nosotros mismos.  
 PETRA: ¿Crees que Ana tenía problemas en ese sentido?  
 FERMÍN: Bueno, ¿quién no los tiene? Todos andamos buscando algo que en el fondo está en nosotros, no fuera de nosotros<sup>73</sup>.

Como se puede ver, aunque la forma de expresión y el ritmo son apropiados a

<sup>71</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:402-403

<sup>72</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:397

<sup>73</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:342-343

cada personaje, toda la obra tiene unidad de estilo. Todos los personajes, independientemente de su estatus social, hablan en un mismo registro, que en este caso sería el coloquial. Por ello, las réplicas son casi sin excepción de *bouclage*, o aquellas en las que la intervención de un personaje da pie a la respuesta del otro, en un sentido lógico, coherente y progresivo de la acción (Grillo Torres, 2004:39).

## 2.6.2 Monólogo, prólogo y voz en *off*

Además del diálogo entre dos o más personajes, el texto dramático presenta excepcionalmente un breve monólogo de Fermín en la escena 15 y dos apelaciones al público: el prólogo y la voz en *off* del programa de televisión en la escena 1.

En el monólogo de la escena 15 la acción dramática se ve interrumpida y el espectador entra en el mundo interior del personaje de Fermín. Este reflexiona sobre lo que está pasando, expresa sus sentimientos de celos e impotencia y la decisión que toma con respecto a lo que está viendo, sin esperar respuesta de nadie, puesto que está solo. Fermín descubre su inconsciente con absoluta sinceridad, pues no tiene que desarrollar ninguna estrategia, fingimiento o engaño frente a otro personaje. El monólogo es empleado aquí a conciencia: era necesario encontrar una forma teatral para expresar los sentimientos de Fermín extensamente relatados por *Clarín*. Son pensamientos que el Magistral jamás compartiría con nadie en la novela y que son indispensables para cerrar el personaje del terapeuta. Como afirma Torres Grillo:

En el teatro actual se ha vuelto al monólogo y al soliloquio por ser unas formas de expresión de la soledad y del estado de abandono de los individuos, de pérdida o deterioro de las relaciones humanas. También porque el teatro no está preocupado por conseguir la verosimilitud; se ha liberado de las preceptivas y reivindica sus propias leyes o su total libertad<sup>74</sup>.

La escena de Fermín es simultánea a la que muestra a Mesía y Ana manteniendo relaciones sexuales en la casa de esta. La actividad de los amantes rompe el carácter estático, convencional y de total teatralidad del monólogo que mantiene Fermín, haciendo que la acción no se detenga. En el análisis de la puesta en escena se detalla la importancia de estas dos escenas simultáneas y el efecto que se busca con ellas.

El prólogo de la obra dramática está dirigido directamente al público a través de una voz en *off* y sirve para poner en antecedentes sobre varios puntos importantes: nos sitúa en la actualidad, en un punto de vista que podría ser el de cualquier espectador que

---

<sup>74</sup> Torres Grillo, 2004:46

hoy en día quiere obtener rápida y superficialmente información acerca de la novela *La Regenta*, su argumento y quizás acceder a la serie de televisión del mismo nombre. Es decir, el prólogo se sitúa en el punto de vista del espectador actual y de lo que encuentra en un famoso buscador si teclea las palabras *La Regenta*. Después de la referencia a la obra de *Clarín*, aparecen otras sobre la serie de televisión o un restaurante del mismo nombre.

La comedia latina utilizaba el prólogo para, entre otras funciones, anunciar la obra que se iba a representar o contar a los espectadores los antecedentes de la trama. De la misma forma, el prólogo de *La Regenta* recuerda brevemente el argumento de la novela y nos sitúa en un tiempo actual. No se trata de una apelación directa al público por parte de un actor, sino de una información en forma de voz en *off*, previa a la historia propiamente dicha, que comienza en la escena 1.

Un poco más adelante en la escena 1, otra voz en *off* se dirige al público del programa anunciando el tema del día. Este recurso es una forma de apelación al público, un juego que incluye tanto al que está viendo la representación como al que hipotéticamente visita el plató y asiste a la grabación del programa: dos públicos que por momentos parecen (falsamente) el mismo.

### 2.6.3 Acotaciones

El texto dramático utiliza dos formas de expresión bien diferenciadas: las acotaciones que son un monólogo del autor y tienen una función imperativa, o al menos conativa, y los diálogos, que son lenguaje directo de los personajes y tienen función literaria (Bobes Naves, 1987:147)

Tomando por acotación todo aquello que no es diálogo, estas completan el sentido del diálogo y expresan su forma de visualizar la obra en el escenario, con todos los elementos que implican la representación (Torres Grillo, 2014: 55). En la obra dramática *La Regenta* hay varios tipos de acotaciones:

-Título de la obra: El texto dramático toma de la novela de *Clarín* el título: *La Regenta*. A pesar de que la obra teatral está inspirada libremente en el texto de *Clarín*, se ha optado por mantener el título. Con ello, queda clara la intención de dar una visión diferente de la novela sin renunciar a la esencia de la misma, como se ha visto en el análisis de los procedimientos de adaptación. Ana Ozores es la protagonista absoluta de la obra teatral, todo lo que ocurre está en relación con ella y es la historia de su adulterio lo que se cuenta.



-La lista de los personajes-*dramatis personae*. En ella se especifica el número de personajes, su rol social, edad y sexo. Esta acotación permite desde un primer momento conocer la reducción de personajes que se ha realizado con respecto a la novela y los cambios en sus profesiones, sexo o relaciones entre ellos, como por ejemplo el hecho de que Paula Raíces no es la madre de Fermín sino su mujer o que Visitación no es una mujer sino un hombre. Todos los personajes a excepción de la regidora de televisión están tomados de la novela.

-Indicaciones acerca del espacio y el tiempo en el que transcurre la acción. Esta acotación nos sitúa en el tiempo actual y en los siguientes espacios: el plató de un programa sensacionalista del corazón, la casa de Ana Ozores y Víctor Quintanar, el despacho de Fermín de Pas en una alta torre de la zona financiera de la ciudad, un *resort*/golf de lujo, una cafetería y un bar.

-Sinopsis. Esta acotación no siempre aparece al principio de la obra teatral. Se ha incluido para diferenciar la obra teatral de la novela de la que toma el nombre y establecer, desde el principio de la lectura, el punto de vista de la nueva dramaturgia.

-Nota: Especifica la metodología que se utilizará para indicar la interrupción en los diálogos: *Las barras / indican el lugar donde el diálogo se interrumpe o superpone*.

-Acotaciones implícitas en los diálogos. Son fundamentalmente indicaciones de indumentaria, movimientos, actitudes, inflexiones de voz, volumen, tono, intención, acento, etc. Se ha procurado reducir al máximo este tipo de acotaciones dejando en manos del director/a de escena la resolución de movimientos, efectos sonoros, etc. Sin embargo, para la mejor comprensión de la lectura es necesario incluir este tipo de indicaciones, aun sabiendo que pueden, o no, ser seguidas a la hora de poner en escena la obra. Así, encontramos acotaciones como la que describe a Petra en la escena 1:

*Vemos a PETRA, la presentadora: una mujer de unos 40 años, maquillada de forma estridente y con un traje dos tallas menor de lo deseado*<sup>75</sup>.

Esta acotación es intencionadamente subjetiva y describe un personaje con poca elegancia en su maquillaje y forma de vestir. Será elección del equipo artístico (director/a de escena y figurinista) si Petra viste o no un traje excesivamente ceñido pero nos da una idea de la intención del autor sobre el personaje.

Encontramos numerosas acotaciones sobre efectos de sonido: cada vez que la

---

<sup>75</sup>Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:326

acción se sitúa en el plató de televisión la escena es introducida por una *ráfaga* del programa (música introductoria) y aplausos grabados:

#### **ESCENA 5**

*Plató de televisión. Ráfaga de entrada y aplausos*<sup>76</sup>.

Como explicaré más adelante en el capítulo de la puesta en escena, la obra está concebida para que haya simultáneamente varios espacios, entre ellos el plató de televisión, que estará latente cuando la escena no ocurre allí y de nuevo presente cuando la acción se desarrolla en el programa. Es necesario pues anunciar a base de acotaciones el paso del plató como espacio latente a espacio presente.

Así mismo, todas las escenas que ocurren en un tiempo anterior al programa de televisión están precedidas por una acotación en la que se especifica que la escena que sigue es una analepsis:

#### **ESCENA 2**

*Analepsis. Nos encontramos en el despacho de Fermín de Pas situado en la torre más alta de la zona financiera de la ciudad. Teclea sobre su portátil. Viste de forma elegante: quizás un traje de Yves Saint Laurent impecable y zapatos italianos. Es un hombre grande, de gesto frío y altivo, tez blanca y pelo moreno. Para ser un hombre que escribe sobre cómo enriquecer el espíritu y alcanzar la felicidad, está demasiado pendiente de su cuerpo y de su imagen*<sup>77</sup>.

#### **ESCENA 3**

*Analepsis. Estamos en casa de Ana. Un salón lujoso muestra que viven muy holgadamente. Un gran retrato de Ana domina el salón. Víctor, unos 50 años, vestido con un batín caro está sentado en un sofá con Ana, una mujer muy guapa, de unos 30. Víctor está leyendo. Ella va vestida de calle, sport pero elegante. Tiene un portátil sobre el regazo*<sup>78</sup>.

En las escenas de plató hay numerosas acotaciones que describen acciones paralelas al diálogo e imposibles de incluir en este. Por ejemplo en la escena 5 encontramos la siguiente acotación:

*Silencio. Música intrigante.*

*Empiezan a llegar sms al programa: “Fermín, qué bien hablas, me encantan tus*

---

<sup>76</sup>Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:340

<sup>77</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:327

<sup>78</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:331

*libros” “Ana tiene un polvazo” “¿Y a quién le importa la vida de esa pija?” “La Ozoreslo que tiene es mucho cuento” “Petra, guapa, acaba con Ana Ozores”<sup>79</sup>*

Esta acotación describe lo que el espectador ve mientras se desarrolla el diálogo, tal como ocurre en la televisión hoy en día: a la vez que escuchamos a un presentador hablar, una cinta de texto pasa por la parte inferior de la pantalla ofreciendo información que, a menudo, nada tiene que ver con lo que se está diciendo (telediario, programas de entrevistas, etc.) A pesar de ser las acotaciones partes constitutivas del texto dramático, el director no tiene que seguirlas necesariamente, al menos tal como lo indica el autor. Efectivamente, aunque en este caso coincidió la autoría del texto y la puesta en escena, esta acotación se suprimió en la realización escénica. La escenografía prescindió de efectos técnicos a base de pantallas o cintas de texto optando por un estilo más teatral, como detallaré en el capítulo de la puesta en escena. Sin embargo, esta acotación y otras muchas que aluden a pantallas y efectos técnicos audiovisuales son pertinentes en el Texto Espectacular y ayudan a matizar y describir el ambiente y el tipo de programa de Petra.

Otras acotaciones del texto dramático responden precisamente al hecho de que la autoría del texto y la puesta en escena las realiza la misma persona: para pasar de una escena a otra, sin tiempo para cambios de escenografía, los personajes permanecen en el escenario y se crea la convención de que cuando estos se sientan de espaldas al público su presencia es solo latente. Así, encontramos a menudo acotaciones que indican esta convención escénica, válida para este montaje:

#### **ESCENA 5**

PETRA: ¿Podríamos calificarlo de amigo de Ana? No me contestes ahora, volvemos tras la pausa con las declaraciones de Fermín sobre Álvaro Mesía. Y también tendremos aquí, en exclusiva, a Visitación, una de las personas que más cerca ha estado de Ana. ¡No se me vayan, que paso lista! ¡Visitación Olías lo cuenta todo!

*Petra se sienta en uno de los sillones y se gira dando la espalda al público.*

#### **ESCENA 6**

*Visitación y Mesía se encuentran en un bar. Visitación está sentado. Llega Mesía con dos bebidas<sup>80</sup>.*

---

<sup>79</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:342

<sup>80</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:344-345

Esta convención se usa también para dar comienzo a una nueva escena y así se refleja en las acotaciones:

#### ESCENA 7

*Consulta de Fermín. Ana y Fermín giran en sus asientos y se sitúan de cara al público. La sesión ha empezado hace poco*<sup>81</sup>.

Aparte de estas acotaciones que marcan movimientos escénicos muy concretos, apenas hay indicaciones de los movimientos de los actores, dejándolo todo en manos de la dirección escénica.

Por último, puntualmente encontramos acotaciones que marcan la actitud de los personajes y que tienen que ver con la interpretación de los actores:

ANA:           *(Haciendo un esfuerzo)* Sí, ahora quiero irme. *(Con cierta ansiedad)*  
                  ¿Pero nos vemos la semana que viene, no?<sup>82</sup>  
  
                  (...)

FERMÍN:       *(Intentando distender)* ¿Hay algún recado?

PAULA:       *(Seca)* Santos Barinaga sigue insistiendo. Creo que deberías hablar claro con él y decirle que no le vas a atender<sup>83</sup>.

Como hemos visto en los distintos ejemplos, el diálogo y las acotaciones conforman la creación de los personajes y situaciones. El uso de las acotaciones no es excesivo y se utilizan siempre que se ha considerado necesario, al contrario que algunos autores contemporáneos que eliminan radicalmente toda acotación (Rodrigo García, Heiner Müller, etc.). Parece innecesario renunciar en este texto a toda acotación, sobre todo las referentes a lugares donde se desarrolla la acción y en ocasiones a movimientos escénicos concretos. Como afirma Bobes:

No hay norma que tenga que seguirse necesariamente. No hay por qué exigir que el diálogo sea autosuficiente para crear personajes y acciones y que la lengua de la acotación se refiere a lo circunstancial: no hay por qué suprimir las acotaciones, ni por qué suprimir el diálogo. Cada uno de los creadores del texto dramático debe hacer lo que crea más oportuno para su propia creación<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> Bollain Pérez-Mínguez, 2012:348

<sup>82</sup> Bollain Pérez-Mínguez, 2012:354

<sup>83</sup> Bollain Pérez-Mínguez, 2012:356

<sup>84</sup> Bobes Naves, 1987:148

#### 2.6.4 El diálogo como interacción de hablantes

Una vez definidos los diferentes tipos de acotaciones que se han empleado en el texto y las fuentes utilizadas para la creación de los diálogos, pasaremos al análisis de los mismos. El teatro utiliza el diálogo generalmente para construir, a medida que avanzan acciones y reacciones, un argumento (Bobes Naves, 1987:128). Dado que los personajes tienen un pasado que los define y que condiciona su presente, esta información debe incluirse de alguna manera en el diálogo. Así, las primeras escenas de la obra dramática tienen la función de presentar a los personajes y, aunque la forma de transmitir esta información es dialogada, el contenido va dirigido al público, al que se pone en antecedentes de la historia. La escena 1 se reduce a la presentación del programa de televisión que da marco a la obra. La escena 2 presenta a Fermín de Pas y a su mujer, Paula Raíces: los personajes hacen un repaso de su pasado, su presente y comentan la llamada de Ana Ozores. Por último, la escena 3 nos presenta a Ana Ozores, Víctor Quintanar y Visitación Olías y nos pone en antecedentes de la visita de Ana al terapeuta Fermín de Pas y del inminente estreno de la última película de Álvaro Mesía, al que Ana previsiblemente acudirá. Otros diálogos informativos son los que se producen en el plató de televisión, donde, por la propia naturaleza del programa, se describe e informa sobre Ana Ozores. Estas escenas tienen momentos narrativos (las descripciones de Ana) y otros en los que el diálogo dramático se desarrolla como tal, es decir cuando unos personajes intentan convencer y persuadir a otros alterando sus grados de saber, querer o poder (Bobes Naves: 1987:153). Estos son los momentos en los que surgen discrepancias entre los invitados. La escena 8, por ejemplo, comienza con la presentación de Visitación. Nada más llegar se advierte su animadversión hacia Fermín, que se irá haciendo más obvia a lo largo de la obra. Ni Fermín ni Paula quieren que Visitación de su punto de vista, a diferencia de este último, que está dispuesto a decir todo lo que se le antoje, y de Petra, que está encantada con la controversia. Este esquema sirve de base para las escenas de plató. En la escena 10, Fermín no es solo acusado por Visitación de manipular a su paciente, sino que aparece un nuevo frente para él: Santos Barinaga llama por teléfono acusándole de haberle provocado la ruina. Fermín y Paula ponen en duda esta información mientras que Petra, sin dar tiempo para defenderse de las acusaciones, introduce un nuevo elemento anunciando la llegada de Álvaro Mesía al programa. La crispación va aumentando hasta que estallan en gritos en la última escena de la obra.

Bobes describe un esquema muy claro acerca del diálogo dramático: frente a un sujeto que sostiene unos valores (sentimiento) o unas tesis (conocimiento), o unas posibilidades (poder), hay otro que mantiene las contrarias. Las dos posiciones se crean mutuamente y se presentan a través del diálogo (1987:153). En algunas escenas este esquema se reproduce claramente, como por ejemplo en la escena 9, donde Visitación tratará de hacer cambiar de vida a Ana, que se resiste a ello. Finalmente, Visitación se sale con la suya y se van a la fiesta donde se desmayará en brazos de Mesía. También se ve claramente en la escena 7, en la discusión que mantienen Paula y Fermín, donde esta quiere que su marido deje de tratar a Ana Ozores. Paula intenta persuadir a Fermín de lo pernicioso que resulta Ana para ambos. Sin embargo, no consigue su propósito y Fermín no está dispuesto a dejar de verla.

En las escenas entre Ana y Fermín, aunque subyace este esquema, resulta difícil reconocerlo. La protagonista apenas mantiene la posición contraria a Fermín. El diálogo avanza dando bandazos, dirigido confusamente por el terapeuta. En las tres escenas que aparecen juntos (4, 7 y 11) Fermín está constantemente extrayendo información de Ana y cercándola con su actitud controladora, mientras ella cede terreno. Sus encuentros están planteados como sesiones de terapia en las que Fermín, supuestamente, trata de ayudar a Ana a resolver sus problemas. Sin embargo, el diálogo que mantienen es confuso, como lo es la actitud de Fermín, y lo que debería ser una terapia, no es tal. En la escena 7 Ana le cuenta a Fermín que no duerme bien porque tiene pesadillas. El psicólogo le informa de que ese tipo de sueños tiene connotaciones sexuales y en lugar de abordar este asunto de vital importancia para Ana, cambia inmediatamente de tema proponiendo tener contacto con ella fuera del horario de terapia:

#### ESCENA 7

ANA: Nunca he pensado dejar a Quintanar. ¡Nunca!... solo es que...últimamente me siento especialmente sola, sobre todo desde que viaja tanto. A veces hasta tengo miedo de meterme en la cama por las pesadillas.

FERMÍN: ¿Qué tipo de pesadillas?

ANA: No sé, sueños raros.

FERMÍN: ¿Recuerdas alguno?

ANA: A menudo sueño que me persiguen, no veo bien quiénes son pero siento terror y salgo corriendo.

FERMÍN: ¿Y te alcanzan?

ANA: No, pero me cuesta mucho correr y para escapar tengo que meterme por un agujero estrecho, asqueroso por el que mi cuerpo no cabe.

FERMÍN: ¿Sabes qué quiere decir?

ANA: No.

FERMÍN: Las persecuciones y los agujeros son imágenes con connotaciones sexuales.

ANA: *(Turbada)* Ya...

FERMÍN: Pero hablaremos de eso otro día. Por ahora me preocupa que te despiertes sola, con esas sensaciones desagradables. Cuando te ocurra, llámame. *(Le da una tarjeta)* Este es mi móvil<sup>85</sup>.

En la escena 11 Ana llama por *Skype* a Fermín buscando ayuda porque cree volverse loca. El terapeuta, de nuevo, no le ayuda con sus temores y trata de extraer información de su paciente: quiere saber qué ocurrió la noche pasada con Mesía, es decir, si ha perdido, o no, a Ana. De nuevo la protagonista cede a lo largo de la escena, da toda la información que Fermín le exige y termina exhausta, sin haber recibido la ayuda que necesitaba y con un gran sentimiento de culpa.

No es el único personaje que plantea unas reglas de juego confusas: como hemos visto, Petra invita a Fermín a su programa de televisión para hablar de Ana Ozores (y vender su libro) y de repente, sin previo aviso, se ve obligado a defenderse públicamente de las acusaciones de Santos Barinaga:

#### ESCENA 10

PETRA: Luego seguimos con este tema porque ahora tenemos que dar paso a unas declaraciones que, siento decirte, Fermín, te afectan. ¿Sabes quién es Santos Barinaga?

FERMÍN: Eso qué tiene que ver/

PETRA: Tengo entendido que te acusa de plagio y de haberle provocado la ruina.

VISITACIÓN: Mira el legalista... de lo que se entera uno...

PAULA: Ese Barinaga es un estafador, intenta valerse del nombre y fama de mi marido, y de todo lo que él no ha conseguido.

FERMÍN: Ese hombre no tiene ninguna credibilidad.

PETRA: *(Al público)* Estamos hablando de las graves acusaciones de Santos Barinaga a Fermín de Pas. Le acusa nada menos que de haberle copiado al menos ochenta páginas de uno de sus libros y de haberlos incluido

---

<sup>85</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:352-353

como propios en uno de sus *best-sellers*. ¿Es cierta la acusación?

FERMÍN: Por supuesto que no. Simplemente cometí un error al citar las fuentes. Pero yo no he venido aquí a hablar de eso<sup>86</sup>.

Efectivamente, ante una situación de equilibrio (Petra entrevista a Fermín sobre una tercera persona ausente), este se rompe y se cambian los papeles: la presentadora, con ayuda de Santos Barinaga, acusa a Fermín de plagio. Este último se defiende como puede y el programa avanza cumpliendo su política de sacar trapos sucios, sean de quien sean.

### Conclusiones

Como hemos visto, para la creación de diálogos se han tomado por un lado diálogos de la novela adaptándolos a la obra teatral, dotándolos de un ritmo más ágil, propio del habla dramática y basado en réplicas más breves que en el diálogo narrativo. Por otro lado, se han utilizado descripciones del narrador para elaborar nuevos diálogos, inexistentes en la novela. Se ha actualizado el habla, utilizando un tono predominantemente coloquial y en ocasiones vulgar, dependiendo del interlocutor. Tanto el lenguaje que emplean los personajes como las acotaciones de este texto proponen una puesta en escena realista, donde los actores sean reconocidos como tipos actuales. Las acotaciones que se refieren a la interpretación actoral indican naturalidad en los gestos y tonos, acordes con el estilo de la obra, aunque será en la representación donde el director/a hará énfasis en la escenografía, luz, movimientos, etc.

Los diálogos muestran que en la sucesión de desequilibrios modales que se dan entre los personajes y que mantienen una interacción progresiva para superar esos desequilibrios, Ana llega a la ruptura total con cada una de las relaciones que establece en la obra, tal y como ocurre en la novela de *Clarín*.

---

<sup>86</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:371-372





### **Capítulo 3 Descripción del proceso de puesta en escenay estrenoen los Teatros del Canal de Madrid bajo la dirección de Marina Bollaín en 2012**

- 3.1 Contexto de producción
- 3.2 Intérpretes
- 3.3 Escenografía
- 3.4 Vestuario y maquillaje
- 3.5 Diseño de iluminación
- 3.6 Espacio sonoro
- 3.7 Movimiento escénico de los actores



Una vez analizado el Texto Literario, se hace necesario analizar el proceso de transducción escénica (Bobes Naves, 2006:35-54) y la representación resultante. Esta, en principio, sigue las acotaciones marcadas en el Texto Espectacular aunque, como afirma Román Calvo, resulta prácticamente imposible realizar una traducción fiel entre el mensaje o discurso expuesto en el texto y el discurso de la representación, lo que da lugar a que se produzcan inagotables interpretaciones de la obra dramática (Román Calvo, 2001:128)

Efectivamente, el director de escena interviene necesariamente al poner en escena un texto, matizando cómo hablan los personajes, cuál es su situación corporal, espacial y temporal, que pueden cambiar con cada nueva puesta en escena (Bobes Naves, 1987:137). Lo interesante de este hecho será el paso del texto escrito a su realización escénica.

En este apartado se explicará primeramente el contexto en el que surgió este proyecto teatral, que culminó con su presentación en varios teatros españoles. En concreto se analizará la función que tuvo lugar en los Teatros del Canal de Madrid el día 11 de abril de 2012 (se adjunta vídeo de dicha representación en el **Anexo 1**). Posteriormente, se irán analizando los distintos aspectos que abarcan la puesta en escena o transducción escénica: los personajes, el vestuario y maquillaje, el espacio escenográfico, la luz, el espacio sonoro y los movimientos de los actores.

Todo el material gráfico utilizado en este capítulo es obra del fotógrafo Pedro Gato.



### 3.1 Contexto de producción

En el año 2010 propuse al director artístico de los Teatros del Canal de Madrid, Albert Boadella, la adaptación y puesta en escena de *La Regenta* de Leopoldo Alas *Clarín*. Desde el comienzo se trataba de una versión libre y actualizada de la novela. Tras la realización por mi parte de varios espectáculos en los Teatros del Canal, como la versión y dirección de *La Verbena de la Paloma* de Tomás Bretón o la traducción, versión y dirección de *La Ópera de Tres Peniques* de Bertolt Brecht, Boadella se interesa por el proyecto y me anima a escribir el texto teatral. Un año y medio después se estrenaba *La Regenta* en los Teatros del Canal con el apoyo impagable de Albert Boadella, que desde el principio confió en el proyecto sin inmiscuirse en ninguna de las fases del mismo, desde la creación del texto hasta la puesta en escena.

En la última fase de la escritura de la obra dramática se incorpora Vanessa Montfort, joven escritora y dramaturga que colabora conmigo en la estructura final de la obra y el desarrollo de los diálogos. La productora Come y Calla se encargaría de realizar una coproducción con los Teatros del Canal para el estreno y explotación de la obra.

Los ensayos tuvieron lugar en los Teatros del Canal entre los meses de enero y febrero de 2012. El estreno absoluto tuvo lugar en el Teatro Centro los Canapés de Avilés el día 23 de marzo de 2012 y posteriormente se mostró en el Teatro Jovellanos de Gijón el día 24 de marzo. El día 29 de marzo de 2012 se estrenó en los Teatros del Canal de Madrid, donde estuvo en cartel hasta el día 15 de abril. Posteriormente realizó una gira durante el año 2013 por Pamplona (Teatro Gayarre), Sevilla (Teatro Lope de Vega), Bilbao (Teatro Arriaga), Albacete (Teatro Circo), Córdoba (Gran Teatro), Puertollano (Auditorio) y los teatros de la Comunidad de Madrid de Collado Villalba (Teatro Casa de Cultura), Villanueva de la Cañada (Centro Cultural La Despernada), Torrejón de Ardoz (Teatro José María Rodero) y San Fernando de Henares (Teatro Auditorio Federico García Lorca).

La crítica fue unánime en alabar una puesta en escena con mucho ritmo y manejando bien los distintos focos de la acción dramática. En cuanto a la adaptación, hubo, como era de esperar, voces afines y no tan afines sobre el hecho de realizar una versión actualizada, y, sobre todo, por situarla en el mundo de la telebasura<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Ver **Anexo 2**. Reseña de prensa del estreno de *La Regenta* de Marina Bollaín en 2012.

A continuación se detallan los datos del estreno en los Teatros del Canal de Madrid.

Datos del estreno:

Género:	Teatro/ Adaptación literaria
País:	España
Duración de la obra:	90 min. aproximadamente
Nº de actos o partes	1
Fecha de estreno:	29.3.2012
Lugar de estreno:	Teatros del Canal de Madrid.

Ficha artística del estreno

Personaje	Intérprete
Ana Ozores	Mariona Rivas
Fermín de Pas	David Luque
Álvaro Mesía	Raúl Sanz
Paula Raíces	Paca López
Víctor Quintanar	Alberto Vázquez
Petra	Chiqui Fernández
Visitación	Ángel Savín
Regidor de televisión	Martina Cabanas

Ficha técnica del estreno

Dirección de escena	Marina Bollaín
---------------------	----------------

Versión y dramaturgia	Marina Bollaín/Vanessa Montfort
Diseño de escenografía	Ricardo Sánchez-Cuerda
Diseño de vestuario	Rosa García Andújar
Maquillaje y peluquería	Rosa García Andújar
Música original y espacio sonoro	Luis A. Muñoz
Diseño de luces	Pau Sullana/ Felipe Ramos
Diseño de producción	Eva Paniagua
Jefa de prensa	María Díaz
Ayudante de dirección	Martina Cabanas





### 3.2 Intérpretes

Los intérpretes en una transducción escénica darán vida al texto escrito. En la elección del elenco a menudo reside el éxito o el fracaso de una producción teatral. La selección debe de ser rigurosa para encontrar el intérprete ideal que encarne cada uno de los personajes de ficción. El tipo de producción que se lleve a cabo, no solo a nivel económico sino también artístico, hará que el espectáculo sea uno u otro. En principio se buscaron actores con caras poco conocidas, para que el protagonismo recayera más sobre la historia que sobre la presencia o no de un actor o actriz estrella. Dado que la producción no contaba con grandes medios, este criterio no hizo sino ayudar en la selección de los actores. Basándose en la descripción del *dramatis personae* de la obra se eligió el reparto. A continuación, se hace una breve presentación de los actores de esta puesta en escena.

Ana Ozores



Mariona Rivas.

Una de las elecciones más difíciles fue, sin duda, la actriz que debía encarnar a la protagonista. Si atendemos al narrador de la novela, Ana Ozores era una mujer de gran belleza física, joven y con un rostro dulce, que recordaba a la Virgen de Silla. En el recuerdo de los espectadores pesaba, además, la imagen de la actriz Aitana Sánchez Gijón, que, como hemos visto, protagonizaba brillantemente la adaptación que para televisión hizo Fernando Méndez Leite. Para el montaje teatral que nos ocupa se eligió a la joven actriz Mariona Rivas, con amplia experiencia en series de televisión.



Ana Ozores: Mariona Rivas.

Rivas posee no solo una especial belleza sino que además transmite una gran fragilidad, muy apropiada para el personaje de Ana Ozores. Hubo que trabajar especialmente en su lenguaje corporal para adaptarlo al medio teatral, puesto que la interpretación ante la cámara difiere ligeramente del lenguaje escénico, necesitando este último mayor expresividad. Su gran profesionalidad posibilitó la interpretación de una Ana Ozores frágil y dramática cuando la ocasión lo requería e hizo absolutamente creíble la pasión que despertaba en su terapeuta Fermín de Pas. Su estilo interpretativo se adaptó perfectamente al estilo realista de la obra, con una dicción natural y clara.

## Fermín de Pas



Para el personaje de Fermín de Pas era necesario un actor versátil, capaz de dar una imagen de contención ante los demás y apasionada en los momentos más dramáticos, como la escena 15, donde asiste al adulterio de Ana. En todo momento debía resultar convincente en la expresión de un carácter manipulador y ambicioso. David Luque, actor con una larga trayectoria teatral, encarnó a la perfección al terapeuta Fermín de Pas. Su tono de voz, ligeramente afectado a diferencia de los demás personajes, incide en el carácter poco natural del personaje, acostumbrado a contener sus impulsos y a dar una imagen de equilibrio y dominio de sí mismo. Cuando la situación lo requería era capaz de perder los estribos, gritar y desencajarse, como en la conversación vía *Skype* que mantiene con Ana en la escena 11. Su lenguaje corporal transmite a la perfección un porte elegante no exento de cierto hieratismo.

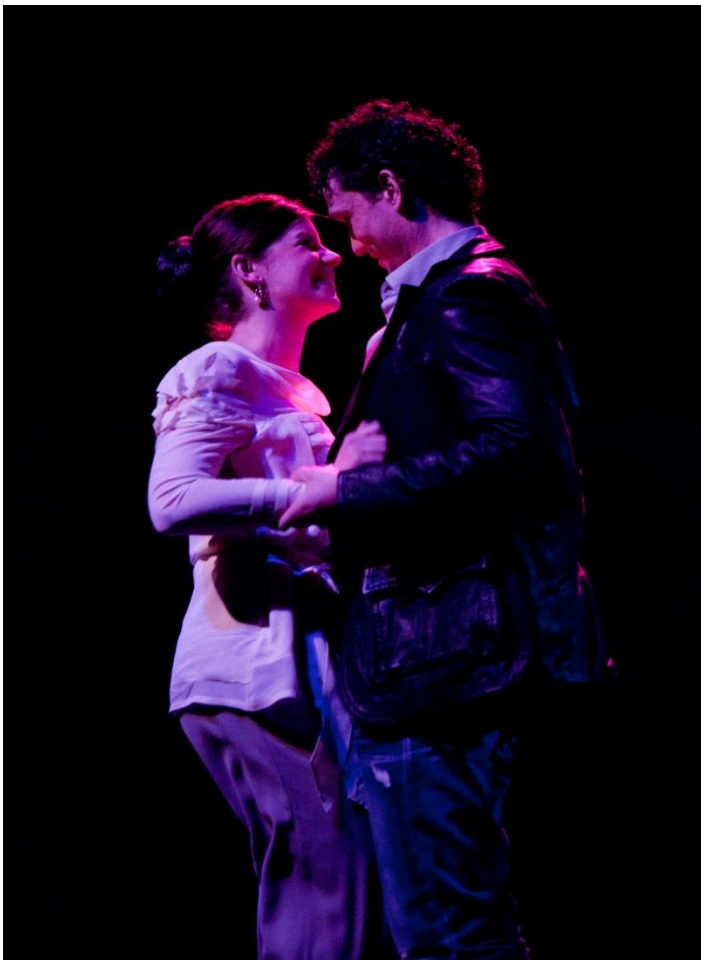


Fermín de Pas: David Luque.

## Álvaro Mesía



Para el personaje de Mesía era necesario un actor maduro y a la vez atractivo. Por motivos de producción hubo que elegir al actor Raúl Sanz, excelente profesional, pero excesivamente joven para el personaje. Su interpretación es impecable pero no da la imagen de un galán maduro, sino la de un joven actor, superficial y vanidoso, en busca de nuevas conquistas, lo que no ayuda a la recreación del personaje. Su figura queda, pues, trivializada al no estar encarnada por un actor de mayor presencia escénica. A pesar de todo, Sanz dota al personaje de gran naturalidad y frescura gracias a su lenguaje corporal desinhibido.



Álvaro Mesía: Raúl Sanz.

## Paula Raíces



Paca López resulta ser un gran acierto para el personaje de Paula Raíces. Posee una excelente dicción y es capaz de dar una gran variedad de matices al texto. Es más natural en su gestualidad que Fermín, transmite energía, decisión y ambición, características fundamentales de su personaje. Con gran capacidad para modular la voz, fue imprescindible para dar diferentes tonos a las interpretaciones de los textos en *off* del programa de televisión (escenas 1, 10 y 12), así como al personaje de Obdulia Fandiño (escena 8), dando la impresión de ser voces grabadas previamente y no interpretadas en el momento de la representación a través de un micrófono.



Paula Raíces: Paca López.

## Víctor Quintanar



El actor Alberto Vázquez asumió con suficiencia el personaje de Víctor Quintanar. Su actuación se ajusta al carácter paternal y cariñoso del personaje y su físico cumple a la perfección con la edad y gestualidad de Quintanar. El texto teatral reduce al máximo su presencia y no deja mucho espacio para una gran interpretación, dado lo breve de sus apariciones.



Víctor Quintanar: Alberto Vázquez.



## Petra



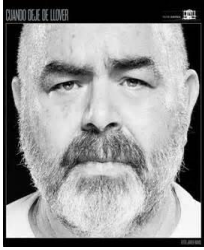
Para el personaje de la presentadora era necesario encontrar una actriz de mediana edad y gran presencia escénica. Si observamos distintos presentadores de televisión se puede decir que solo tienen en común su capacidad comunicativa. Petra podía haber sido de muy diversas maneras: vulgar, elegante, incisiva, amable... No hay un patrón establecido para este tipo de trabajo. Baste pensar en figuras tan dispares como Jorge Javier Vázquez, Mercedes Milá o Mariló Montero, por citar solo algunos ejemplos. La actriz que dio vida a Petra, Chiqui Fernández, encarna una presentadora incisiva, no especialmente empática, y con gran energía. Su forma de actuar a veces roza la parodia, para luego regresar a un tono algo más natural. Al margen de la dirección de actores, cada intérprete aporta su propia visión del personaje. Chiqui Fernández crea un personaje con mucha energía, cierta maldad y no excesiva inteligencia, dotándolo de gran credibilidad.



Petra: Chiqui Fernández.



## Visitación



El personaje de Visitación, al cambiar de sexo en la adaptación teatral, deja de tener un referente claro en la novela, por lo que había enorme libertad para elegir al actor. Ángel Savín dota al personaje de una gran naturalidad. Su interpretación nos acerca a Visitación hasta nuestros días, convirtiéndolo en un personaje casi costumbrista, reconocible y creíble.



Visitación Olías: Ángel Savín.

Ángel Savín es un actor capaz de dar diferentes matices a su personaje, pudiendo ser intrigante, cariñoso o grave según las circunstancias. En todo momento su forma de actuar es natural y transmite una enorme espontaneidad.

## Regidora de televisión



Martina Cabanas, la actriz que encarna en esta puesta en escena a la regidora de televisión, es absolutamente convincente en su papel. Su comicidad innata arranca en ocasiones las risas del público, a pesar de su escasa presencia. Su lenguaje corporal transmite a la perfección la indiferencia con la que vive el drama de Ana Ozores al final del programa. Su actitud da a entender que la maledicencia, las discusiones o las lágrimas son cotidianas en su trabajo y no le afectan en absoluto.



### 3.3 Espacio escénico

A la hora de analizar el espacio escénico hay que tener en cuenta los distintos espacios escénicos teatrales. Según María del Carmen Bobes existen dos tipos de espacios escénicos: los anteriores a la obra y los que crea la obra. Los espacios anteriores a la obra son a su vez dos: el edificio teatral y el escenario (1987: 242).

El espacio anterior a la representación que nos ocupa es la Sala Verde de los Teatros del Canal de Madrid. Se trata de una sala de corte moderno, con un amplio escenario con posibilidades de situar al público tanto de frente como a los lados o detrás. En este caso se eligió una disposición a la italiana, es decir, se prescindió de las gradas a derecha, izquierda y al fondo del escenario quedando el público situado de frente a este. A pesar de que el escenario se puede acotar por medio de patas a los lados se eligió la opción de no acotar en absoluto el espacio, dejando a la vista los muros del edificio con su iluminación de emergencia y la mesa de regiduría. Esta decisión se debió al carácter de plató de televisión que se quiso dar al espacio. En un plató no existen elementos puramente teatrales como las patas laterales o el telón, sino que suele tratarse de espacios amplios por donde las cámaras puedan moverse con facilidad. Además, suele haber uno o más decorados donde se sitúan los presentadores, invitados, etc... A menudo los programas del corazón cuentan con un público invitado a presenciar la grabación en directo del programa, que suele estar dirigido por un regidor que anima o corta el aplauso si fuera necesario. Para recrear, pues, este tipo de espacios, se dejó el escenario desnudo a los lados y al fondo y en ocasiones se integró al público a través del texto de los protagonistas.

Además del plató de televisión, se debían recrear los demás espacios a los que remite el Texto Espectacular. Como vimos en el capítulo de la adaptación del espacio escénico, debían reproducirse la casa de Ana, el plató de televisión, la consulta de Fermín, una cafetería, un bar y un campo de golf. Partimos, pues, de seis espacios escenográficos. En principio no parece problemático recrear estos lugares. Sin embargo, las características de este texto dramático condicionaron enormemente la resolución escénica, ya que las distintas situaciones se suceden sin tiempo aparente para un cambio de escenografía.

La primera escena está situada en un plató de televisión. Al final de esta escena Petra insta a los espectadores a permanecer ante las pantallas e inmediatamente después comienza la segunda escena, que tiene lugar en la consulta de Fermín. A lo largo de toda la obra los cambios de una escena a otra se suceden de forma cinematográfica, con

la rapidez de un cambio de plano. Esta circunstancia obliga a la creación de un espacio escénico único o dividido en varios espacios que aparezcan simultáneamente y hacer uso de la luz y del espacio lúdico para las distintas escenas. La primera de las opciones, el espacio único, planteaba problemas a la hora de establecer los saltos en el tiempo. Parecía fundamental crear un espacio diferente para las acciones situadas en pasado con respecto a las que transcurrían en el presente del discurso teatral (programa de televisión). Además podrían resultar confusas las sesiones de terapia de Fermín y Ana, ya que este pasa constantemente del plató de televisión (recordemos que es el primer invitado del programa) a situaciones que han ocurrido con anterioridad. Un espacio único no ayudaría, pues, a la comprensión de la doble temporalidad de la obra. De esta manera, parece necesario que varios de los seis lugares donde ocurre la acción aparezcan simultáneamente en el escenario desde el comienzo, para pasar de una escena a otra a través de un cambio de luz y del movimiento de los actores en un breve espacio de tiempo. Así, se plantea primeramente la selección de los espacios más adecuados como espacio escenográfico siempre presente. De todos los espacios planteados hay tres en los que ocurren más de una escena (plató de televisión, casa de Ana, consulta de Fermín) y otros tres en los que solo ocurre una escena (bar, cafetería, campo de golf). Es decir, hay tres espacios sobre los que giran la mayoría de las escenas y tres espacios ocasionales. Los primeros tienen además un especial significado. Como se ha dicho en el capítulo **Análisis de los procedimientos de adaptación y conversión de la novela *La Regenta* en un texto dramático**, la casa de Ana debía estar presente. Fermín debía también necesariamente tener un espacio propio y, por último, el plató de televisión como eje espacial y temporal del discurso resultaba imprescindible. Así, la opción que se planteó como la más eficaz a la hora de cambiar con rapidez de una escena a otra y para la comprensión de la temporalidad fue dividir el escenario en tres espacios escénicos siempre presentes que representan los tres espacios principales: el plató de televisión, la casa de Ana y la consulta de Fermín. Los tres espacios secundarios se crearon en los márgenes de los tres principales sin ningún elemento escenográfico extra, sino a partir de los cambios de luz, los movimientos de los personajes, efectos sonoros y de la información transmitida por los diálogos, es decir, se trataría de espacios lúdicos.

Desde un comienzo, el espacio escenográfico se planteó de un modo simbólico y no naturalista. Así, la casa de Ana no tiene más que un elemento: un sofá. Se podía haber elegido la alcoba de Ana para representar su casa, y, dentro de ella, su cama. Sin embargo, sería equívoco situar a Quintanar en un espacio íntimo de Ana, puesto que es

precisamente la falta de intimidad lo que define las relaciones con su mujer. La cocina, otro lugar emblemático de un hogar, no tiene ningún sentido en *La Regenta*, puesto que es un espacio que ni siquiera aparece mencionado en el texto de *Clarín*. Ana y Víctor no se relacionan en absoluto con ese ámbito. De ser así, Ana tendría una ocupación (su personaje no la tiene y eso es parte de su personalidad), un vínculo con lo natural (la comida) y un motivo de disfrute y sensualidad de la que carece. El lugar más indicado parece el salón de su casa, un espacio privado pero no íntimo, ya que es compartido con su marido, y donde acceden otras personas, como Visitación, Álvaro o Fermín a través del ordenador.

Esta reducción de elementos escenográficos solo puede ser compensada con el espacio lúdico, en inmediata relación con los personajes (Bobes Naves, 1987: 245). Por medio de la palabra, de los movimientos y de las posiciones y distancias relativas de los mismos sabemos que este es el salón de la casa de Ana. Su gestualidad indica que es un lugar privado, Ana suele descalzarse y poner los pies encima del sofá, se suelta el pelo y es el lugar donde charla con su marido de sus preocupaciones. Quintanar a su vez, escucha música y comparte su tiempo de ocio con su mujer.



Escena 9. Visitación, Ana, Víctor y Álvaro.



Escena 3. Víctor Quintanar y Ana Ozores.



Escena 9. Ana Ozores y Visitación Olías.

Sobre el sofá descansa siempre el ordenador portátil de Ana, su ventana al mundo. Con el ordenador, Ana observa la imagen que proyectan de sí misma los medios de comunicación y las redes sociales y está en permanente contacto con Fermín. El ordenador hará que este espacio privado deje de serlo por la presencia constante del terapeuta y el uso que este hace de las imágenes que obtiene de Ana.



Escena 11. Ana Ozores.

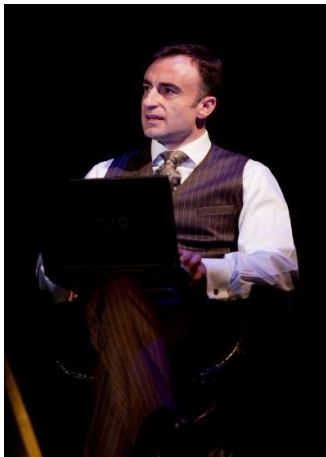
Igualmente, escasos elementos representan el despacho de Fermín: tan solo dos sillas nos sitúan en su consulta, donde tienen lugar las sesiones de terapia y donde se relaciona con su mujer cuando no hay ningún paciente.





Escena 7 Fermín de Pas y Paula Raíces.

Al igual que Ana, Fermín dispone de un ordenador portátil con el que se comunica con ella o busca información sobre su paciente. Este y las dos sillas son los únicos elementos que marcan el espacio de Fermín.



Escena 2. Fermín de Pas.

El último de los espacios siempre presentes en el escenario es el plató de televisión. Este está representado por una plataforma circular de medio metro de alto a la que se accede gracias a unos escalones situados en la parte delantera y visible al público y accesos por la parte de atrás. A la derecha de esta plataforma se sitúa la casa de Ana, representada por el amplio sofá, y a la izquierda la consulta de Fermín, con las

dos sillas de diseño. Este espacio se cierra al fondo por un decorado con motivos cuadrados que podían ser iluminados con distintas intensidades y colores.



Escena 8. Plató de televisión.

El tamaño, la presencia y la distancia entre estos elementos se determinan a partir del Texto Literario. Aproximadamente la mitad de las escenas transcurre en el plató de televisión, puesto que la obra gira en torno al programa de Petra, y así, la plataforma circular ocupa proporcionalmente un amplio espacio en el escenario además de estar situado en el centro del mismo. La disposición de la consulta y la casa de Ana a ambos lados de esta gran plataforma parece la más adecuada para poder dar protagonismo al programa de televisión y poder establecer una distancia física entre ambos espacios. La amplitud del escenario de los Teatros del Canal permitió llevar a cabo este concepto. Cuando posteriormente el espectáculo sale de gira, a menudo deberá adaptarse a escenarios más pequeños. En ocasiones, las dos sillas de la consulta de Fermín quedaban alineadas con la plataforma del plató, de modo que desde el punto de vista del espectador, Ana y Fermín quedaban situados delante de los invitados al programa. Esta circunstancia creaba la impresión de que Ana y Fermín eran siempre vistos por Petra y sus invitados, a la vez que se dificultaba la visión de lo que allí ocurría al haber dos personajes delante. Este hecho pone de manifiesto la importancia y significado de las distancias en el escenario.

Los espacios ocasionales (bar de copas, campo de golf y cafetería) se sitúan alrededor de los espacios fijos y se apoyan en los efectos de luz y sonido, la información

que contienen los diálogos y las actitudes de los actores. De este modo, es en los espacios lúdicos donde tienen lugar las escenas 6 y 13.

La escena 6 está situada en un bar de copas. Esta escena es introducida por un efecto sonoro (música de discoteca) y luces de colores. Visitación y Mesía toman una copa mientras charlan sobre Ana Ozores. Ambos se sitúan entre la plataforma y el sofá de la casa de Ana. Por su actitud (beben dos copas), la luz y la música de fondo sabemos que están en una discoteca. Más adelante detallaré la importancia de la luz y la música para la creación de los distintos espacios escenográficos.

Para el espacio de la cafetería donde Fermín y Petra acuerdan grabar a Ana en un encuentro con Mesía (escena 13), se utiliza la plataforma del programa de televisión. Los dos personajes se sientan en el escalón de la misma y toman una taza de café. De nuevo la luz y el pequeño detalle de las tazas marcan un lugar diferente.



Escena 13. Fermín de Pas y Petra.

Hasta ahora todos los espacios descritos son interiores. A diferencia de estos, el campo de golf remite a un lugar al aire libre. Se trata del tercer espacio ocasional (en él solo transcurre una escena) y está marcado, necesariamente, por las actitudes de los actores y los elementos de *atrezzo*. En esta escena aparecen Quintanar y Mesía con un pequeño carro de golf e irán caminando por delante y alrededor de la plataforma del

programa de televisión. Una moqueta verde de césped artificial que cubre todo el escenario desde el inicio de la obra será suficiente para significar este espacio.

En ocasiones, los detalles escenográficos del Texto Espectacular no se corresponden con la puesta en escena. El texto dramático sitúa la acción en espacios reales y aporta detalles que ayudan al espectador a visualizar lugares y personajes. Así, el despacho de Fermín está ubicado en una zona de la ciudad que le define:

## ESCENA 2

*Nos encontramos en el despacho de Fermín de Pas situado en la torre más alta de la zona financiera de la ciudad*<sup>88</sup>.

Una escenografía realista habría previsto para el despacho una ventana con vistas a las azoteas de varios rascacielos. Como ya se ha dicho, se prefirió en la transducción escénica reducir en lo posible los elementos escénicos simplificándolos al máximo. Del mismo modo, en las acotaciones se describe el salón de la casa de Ana con detalles inexistentes en la escenografía final:

## ESCENA 3

*Estamos en casa de Ana. Un salón lujoso muestra que viven muy holgadamente. Un gran retrato de Ana domina el salón*<sup>89</sup>.

En la puesta en escena que nos ocupa se prescindió del cuadro de Ana y se redujo el salón a un sofá, dejando todo el peso de la recreación de espacios en los mínimos elementos y la interpretación actoral.

### Uso de elementos audiovisuales

Por último, las acotaciones del Texto Espectacular hacen constante referencia al uso de pantallas de vídeo donde se muestran escenas de Ana con Mesía o una cinta de texto con los mensajes que los espectadores envían al programa:

## ESCENA 5

*Plató de televisión. Silencio. Música intrigante.*

*Empiezan a llegar sms al programa: “Fermín, qué bien hablas, me encantan tus*

---

<sup>88</sup>Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:327

<sup>89</sup>Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:331

*libros”, “Ana tiene un polvazo”, “¿Y a quién le importa la vida de esa pija?”, “La Ozoreslo que tiene es mucho cuento”, “Petra, guapa, acaba con Ana Ozores”<sup>90</sup>*

## ESCENA 8

PETRA: Bueno, vamos por partes. Tenemos aquí unas imágenes grabadas, ¿te suenan?

*Vemos una escena de un photocall en el que salen Ana y Mesía<sup>91</sup>.*

## ESCENA 10

*Sobre la voz en off vemos a Quintanar, Mesía, Visitación y Ana en una discoteca bebiendo y bailando. Quintanar y Visitación abandonan la escena y se ve a cómo Ana se desmaya en los brazos de Mesía.*

VOZ EN OFF: A la fiesta acudieron entre otros, Álvaro Mesía, que vino muy bien acompañado por Víctor Quintanar y su mujer Ana Ozores. Rufina de Robledo, Marquesa de Vegallana, con un modelo de lo más atrevido; más discreta estuvo Olvido Páez, fiel a su estilo. Joaquín Orgaz causó sensación con su nueva novia; Frutos Redondo y Visitación Olías vinieron juntos y afirmaron que lo suyo era solo una buena amistad. Algunos continuaron hasta altas horas de la noche, como Ana Ozores y Álvaro Mesía que parecían disfrutar de lo lindo... ¿habrá tema?

*Se dan luces. Estamos en el plató de nuevo. Petra, Fermín, Visitación y Paulase giran en sus sillas de cara al público.*

PETRA: *(Intrigante, al público)* ¿Se acuerdan de ese momento? Lo recogieron nuestras cámaras. Fueron muchos los rumores: embarazo, ansiedad, drogas... pero no podíamos imaginarnos qué era lo que de verdad le ocurría a Ana Ozores. Fermín, ¿estuviste en esa fiesta?

FERMÍN: *(Seco)* No.

PETRA: ¿Conocías estas imágenes?<sup>92</sup>

En estas escenas se hace referencia a imágenes grabadas. Hoy en día, una o

---

<sup>90</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:342

<sup>91</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:359

<sup>92</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:370

varias pantallas son algo usual y necesario en casi cualquier programa de televisión. Parece inevitable introducir el lenguaje audiovisual en las escenas que tienen lugar en el plató. Sin embargo, en esta puesta en escena donde los espacios no son, sino que se sugieren (casa de Ana, despacho de Fermín) o los personajes están presentes o ausentes según sus posiciones corporales, no parecía seguir la misma línea introducir el lenguaje hiperrealista del vídeo en el espacio escénico. El audiovisual ha hecho grandes aportaciones al teatro contemporáneo, no cabe la menor duda, pero en esta puesta en escena no hubiera resultado coherente. Se hacía necesario resolver las escenas grabadas que se mostraban en plató de una manera sobria, ágil y lúdica, siguiendo la misma línea del resto de elementos escenográficos y como parte de un mismo lenguaje escénico. Se decidió, pues, eliminar el uso de pantallas y cintas de texto y resolverlo con la interpretación por parte de los actores en el momento en que se alude a las escenas grabadas. Se detallará la resolución escénica de estas situaciones en el apartado que analiza los movimientos de los actores.



### 3.4 Vestuario y maquillaje

El vestuario, más que ningún otro elemento escénico, define al personaje. Así como los espacios escenográficos definen los lugares en los que transcurre la acción, los figurines aportan valiosísima información acerca de los caracteres de la obra dramática. Para la concepción del vestuario de esta puesta en escena se partía de hechos muy concretos que influirían necesariamente en el diseño final. Por un lado, se trata de una obra ambientada en la actualidad y pretende reflejar personajes reales. Este punto de partida elimina la posibilidad de realizar un vestuario histórico, fantástico o imaginario. La sobriedad de los espacios escenográficos marcó también una línea de sencillez para todos los elementos, incluido el vestuario. Por otro lado, la especificidad de este montaje, en el que los actores no salían en ningún momento del espacio escénico visible, anulaba la posibilidad de un cambio de ropa, más allá de quitar o ponerse chaquetas, abrigos o complementos. Desde el principio, la figurinista Rosa García Andújar entendió y apoyó el concepto general de la puesta en escena, entendida como un juego en el que las figuras iban cambiando de escena sin guardar las convenciones de cambio de vestuario o escenografía, sino sacando el máximo partido al mínimo de elementos. Su reto consistió en dar con un atuendo único para cada personaje.

#### Ana Ozores

Siguiendo estas premisas, el vestuario de Ana debía ser actual, elegante y lo suficientemente neutro como para poder llevarlo en su casa, en la consulta de Fermín, en la televisión e incluso en el campo de golf. El vestuario debe además adaptarse a la fisionomía de los actores y realzar sus cualidades personales. Para Ana Ozores se diseñó una blusa de color blanco elegante, clásica y sencilla a la vez. Para su tipo de fisionomía se eligieron unos pantalones anchos, con gran caída y unos zapatos de tacón elegantes y sencillos. Su maquillaje es muy natural y su pelo aparece casi siempre recogido en un moño. Su figura debía transmitir holgura económica y elegancia. Lo más llamativo de su vestuario es el estilo clásico a pesar de su juventud, probablemente influido por el hecho de estar casada con un hombre más mayor que ella.

Los escasos complementos de Ana tienen una gran importancia. En el prólogo, mientras se escucha la pieza de música clásica que se tornará en un tema *funky*, Ana Ozores camina bordeando la plataforma de televisión (ver **Anexo 1** Vídeo de la representación de *La Regenta*). Sobre la blusa y los pantalones lleva un abrigo de corte decimonónico. Mientras pasa por detrás de la plataforma del plató, su sombra se



proyecta sobre el decorado del fondo, recordando la imagen de la protagonista de la novela de *Clarín*. El paseo termina frente al sofá, en primer término y de cara a los espectadores. En el momento en que comienza el texto en *off* del programa de televisión acerca de Ana Ozores y se produce el cambio en el estilo de la música (ver 3.6 Espacio sonoro), la actriz se quita el abrigo dejando al descubierto su vestuario contemporáneo mientras posa ante varios fotógrafos. Al igual que la música, una pieza de vestuario simboliza la época de *La Regenta* de *Clarín* y al despojarse de ella se sitúa en un *photo-call*, transmitiendo la idea de la actualización de la obra clariniana.



Escena 1. Ana Ozores.

Otro elemento del vestuario de Ana Ozores es la chaqueta de diseño que Visitación le regala para ir al estreno de la última película de Mesía.

Como único complemento, Ana suele llevar un bolso cuando va a la consulta de Fermín.



Escena 8. Ana Ozores y Álvaro Mesía.

#### Fermín de Pas y Paula Raíces

Como el resto de personajes, Fermín y Paula debían tener un solo vestuario. En su caso era algo más fácil diseñar un atuendo válido, tanto para las escenas en la consulta, como en el plató de televisión. Ambos visten trajes de chaqueta sobrios y elegantes en tonos marrones.

Para el personaje de Paula se emplea un maquillaje muy natural y una pelucaque confiere a su pelo un tono claro y la impresión de ir arreglada y discreta a la vez. Fermín de Pas, como el resto de los actores masculinos, solo lleva una base de maquillaje para evitar brillos, acentuando la naturalidad y realismo en los personajes. Su pelo es natural, con un corte de peluquería de caballeros convencional y un afeitado impecable.



Escena 2. Fermín de Pas y Paula Raíces.

#### Petra

Para el personaje de Petra se optó, a diferencia de Ana y Paula, por un vestuario marcado por un ligero mal gusto. Petra es una mujer de origen humilde, que ha ascendido socialmente hasta llegar a ser presentadora de televisión de un programa de máxima audiencia.

Viste de manera desenfadada con pantalones vaqueros ajustados, botas altas, camisa de rayas y chaqueta azul con brillos. Además, se adorna con varias pulseras, pendientes y un collar. Según la descripción de la escena 1, este personaje debía llevar un traje ajustado en exceso. La figurinista Rosa García Andújar no quiso seguir al pie de la letra estas indicaciones, optando por un estilo informal, cómodo y en absoluto elegante haciendo más hincapié en la naturalidad del personaje. Esto queda subrayado por un peinado sin extensiones ni pelucas, sino dejando los rizos naturales de la actriz. El maquillaje no es exagerado ni estridente.



Escena 8. Visitación, Petra y Fermín.

#### Víctor Quintanar

Siguiendo la descripción del *dramatis personae* de la obra, Víctor debía llevar un atuendo formal y elegante a la vez, es decir, un traje de chaqueta. Efectivamente, su vestuario consiste en un traje de chaqueta de corte clásico. Solo varía en una ocasión, al final de la obra, cuando se sugiere que se disparará con una escopeta. En ese momento está en su casa escuchando y viendo a Ana en el programa de televisión y parece más apropiada una cómoda chaqueta de punto. Al igual que Fermín de Pas, apenas lleva una base de maquillaje para evitar brillos. Luce el pelo ligeramente engominado hacia atrás, lo que le da un aspecto cuidado y, como Fermín, va perfectamente afeitado.





Escena 3. Víctor Quintanar y Ana Ozores.



Escena 16. Víctor Quintanar.

### Álvaro Mesía y Visitación Olías

A diferencia de los anteriores personajes, Álvaro y Visitación visten modo desenfadado. Mesía lleva una chaqueta de cuero, camisa blanca y pantalones vaqueros avejentados con rotos y costuras. Para Visitación se eligió una americana con vaqueros y zapatillas deportivas, además de un gran pañuelo de colores vivos. Con este atuendo se trata de identificar a estos personajes con un estilo de vida informal, gente que vive la noche, que acuden a fiestas y que para su trabajo tienen mucha importancia las relaciones personales que surgen en ambientes distendidos y festivos. De este modo, se ha pretendido establecer un contraste entre la formalidad del vestuario de Fermín, Paula, Víctor y Ana, frente a la ligereza e incluso frivolidad de Álvaro y Visitación. Mesía lleva el pelo de modo natural, acentuando los rizos con algo de gomina. Visitación luce perilla en contraste con el afeitado perfecto de Víctor o Fermín.

### Regidora de televisión

La regidora vestía un atuendo propio del equipo técnico en un teatro: camisa y pantalones negros, botas con puntera reforzada y un aparato de intercomunicación en la cabeza para establecer contacto con otros técnicos. Se da la circunstancia de que esta persona era realmente la regidora del espectáculo, además de la actriz que daba vida al personaje en las escenas del plató. Los técnicos en los platós de televisión no van necesariamente vestidos de negro. Este es un atuendo más propio del teatro, donde es necesario que pasen desapercibidos al moverse entre cajas durante la función. La regidora no lleva maquillaje y su pelo aparece recogido en una coleta para estar más cómoda en su trabajo.



Escena 6. Álvaro Mesía y Visitación Olías.

### 3.5 Diseño de iluminación

Pasaremos a continuación a analizar uno de los signos no verbales más importantes del teatro contemporáneo: la luz. Como afirma María del Carmen Bobes:

Con la luz se manipula la categoría “tiempo” que tantas dificultades presenta en su tratamiento en el teatro (...) También puede repercutir en el tratamiento del espacio y en los condicionamientos que este impone a la representación (...) La facilidad que la luz ofrece para los cambios rápidos hizo posible la puesta en escena en el que se pasa del teatro de acciones encadenadas casualmente a un teatro de situaciones (...) La representación exige un ritmo más rápido para los cuadros, y las luces y sombras constituyen un juego adecuado para pasar de unos a otros (...) Además, permite la posibilidad de segmentar el escenario espacialmente iluminando una parte con intensidad y dejando la otra a oscuras: esto permite la disposición simultánea para varios cuadros, como una especie de retablo donde está todo preparado, solo se ilumina lo que conviene en cada momento<sup>93</sup>.

Efectivamente, la luz permite manipular tanto el tiempo como el espacio de la obra teatral. Sin embargo, este montaje no utiliza la luz para determinar el paso del tiempo. No hay ningún oscuro en la obra que signifique una elipsis temporal. Los saltos de tiempo hacia el pasado se sobreentienden por el texto y por el cambio de espacio. Es, pues, en el cambio de espacio donde la luz juega un importante papel. Los tres espacios escenográficos que se dan simultáneamente, en esa especie de “retablo” del que habla Bobes, estarán o no presentes a través del uso de la luz. Será el empleo de la iluminación el que dirija la mirada del espectador a uno u otro espacio, dependiendo del lugar en el que ocurran las escenas. Muchos de estos cambios en la iluminación aparecen marcados en el Texto Espectacular, sobre todo los que se refieren a las escenas de plató, que comienzan siempre con un cambio significativo de luz y un efecto sonoro:

#### ESCENA 1

*Ráfaga del programa. Luces. Aplausos. Nos encontramos ahora en el plató del programa<sup>94</sup>.*

#### ESCENA 5

*Plató de televisión. Luces. Ráfaga de entrada y aplausos<sup>95</sup>.*

---

<sup>93</sup> Bobes Naves, 1994:7

<sup>94</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:325

<sup>95</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:340



## ESCENA 10

*Sobre la voz en off vemos a Quintanar, Mesía, Visitación y Ana en una discoteca bebiendo y bailando. Quintanar y Visitación abandonan la escena y se ve cómo Ana se desmaya en los brazos de Mesía.*

VOZ EN OFF: A la fiesta acudieron entre otros, Álvaro Mesía, que vino muy bien acompañado por Víctor Quintanar y su mujer Ana Ozores. Rufina de Robledo, Marquesa de Vegallana, con un modelo de lo más atrevido; más discreta estuvo Olvido Páez, fiel a su estilo. Joaquín Orgaz causó sensación con su nueva novia; Frutos Redondo y Visitación Olías vinieron juntos y afirmaron que lo suyo era solo una buena amistad. Algunos continuaron hasta altas horas de la noche, como Ana Ozores y Álvaro Mesía que parecían disfrutar de lo lindo... ¿habrá tema?

*Se dan luces. Estamos en el plató de nuevo. Petra, Fermín, Visitación y Paulase giran en sus sillas de cara al público<sup>96</sup>.*

## ESCENA 12

*Plató de televisión. Ráfaga del programa. Luz en el plató. Petra, Visitación y Paula se giran en sus asientos<sup>97</sup>.*

Como puede verse, los rápidos cambios de escena son posibles gracias al uso de la luz. De manera general, todo cambio de escena está marcado por la iluminación, reforzando el lugar en el que ocurre la nueva escena y reduciendo la intensidad de las escenas que concluyen, aunque no siempre aparezca señalado en el Texto Espectacular.

En ocasiones, la luz no solo refuerza el espacio en el que se encuentran los personajes, sino que, además, indica situaciones distintas dentro de un mismo espacio. Es el caso de la escena 14, en la que la acción se sitúa en el plató de televisión en un momento de pausa. Las acotaciones indican con un efecto lumínico (luz de trabajo) el momento previo a la emisión en directo del programa. Realmente, este término se utiliza más en el medio teatral que en los platós de televisión. Durante los ensayos en el escenario se diferencia entre la luz de trabajo y la de escena, es decir, la luz diseñada por el iluminador. Dado que el escenario es un espacio carente de luz natural, en el proceso de ensayos, montaje, desmontaje, etc., se utilizan unos focos que nada tienen que ver

---

<sup>96</sup>Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:370

<sup>97</sup>Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:380

con el diseño de iluminación de la obra. En cine también se trabaja con una luz específica para grabar, que no se utiliza mientras se prepara cada plano. Con este efecto se diferencia la actitud de los protagonistas cuando no están ante los telespectadores y cuando están grabando. Así, podemos ver a Petra interpelar de forma altanera al público asistente al programa, mientras que Visitación adopta una actitud cómplice con él en una pausa de la emisión.

#### ESCENA 14

*Luces de trabajo en plató. Estamos en la pausa de publicidad. Los invitados pasean por el plató. Fermín viene con un refresco en la mano y otro para Paula. Visitación se acerca a una grada a charlar con el público. Petra, sin la gabardina que llevaba en la escena anterior, entra hablando conalguien a través del pinganillo. Álvaro viene por su cuenta y sin hablar con nadie toma asiento. Saca el móvil y se enfrasca enviando mensajes.*

REGIDOR: Dos minutos.

VISITACIÓN: *(Al público)* ¿Qué tal? ¿Qué calor hace hoy aquí no? Lo más pesado son las pausas ¿verdad? No te da tiempo ni a comer algo... Porque os han puesto *catering*, ¿no?

*Alguien del público le dice a Visitación que no les han dado bocata.*

VISITACIÓN: ¿Que no os han dado nada? Pero bueno, Petra, menuda *cutrez*, ¿tenéis aquí a la gente tantas horas sin comer nada?

PETRA: Te vamos a contratar de abogado del público, Visitación. ¿Quién ha dicho que no ha habido *bocata*? ¡A ver! *(Mira al público inquisitiva)*

VISITACIÓN: Pues yo creo que con un *bocata* quedabais como reyes y no vale ná...

PETRA: ¿Pero ustedes a qué vienen? ¿A ver el programa o a comer?<sup>98</sup>

Inmediatamente después, la escena continúa con la grabación del programa, cambia la luz y Petra adopta una postura mucho más amable.

El uso de la iluminación se hace imprescindible para la diferenciación de espacios en la escena 12, que tiene lugar en el campo de golf y en una cafetería simultáneamente. Al comienzo de esta escena Ana y Visitación pasean charlando

---

<sup>98</sup>Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:392-393

mientras Víctor y Álvaro juegan a cierta distancia al golf. Además, en otro espacio, Petra y Fermín se encuentran en una cafetería. Este es un espacio donde los personajes toman asiento y prácticamente no se mueven, a diferencia de Ana, Visitación, Víctor y Álvaro, que caminan a su alrededor. Por último, la luz debía establecer un espacio al aire libre para el golf y otro interior para la cafetería. Para el diseñador fue todo un reto iluminar esta escena. El resultado fue del todo satisfactorio.

La cafetería se acotó recortando a los personajes dentro de un cuadrado de luz y se trató de aumentar la intensidad lumínica en los momentos de diálogo y disminuirla cuando el protagonismo lo asumían otros personajes. El resto del espacio se iluminó con manchas de luz más amplias, que diferenciaban el espacio exterior del interior, ayudando a que la escena resultara clara y comprensible.



Escena 12. Cafetería. Fermín y Petra.

Por otro lado, los elementos de iluminación normalmente están tapados por las bambalinas, o pequeños telones que cuelgan de derecha a izquierda de las varas y que no dejan ver los focos. Para acercar la estética del plató de televisión al escenario teatral, se decidió situar la parrilla de luces más baja que de costumbre y dejar las varas y los focos a la vista. Con este efecto se conseguía ambientar el escenario como un plató, donde los aparatos no se ocultan, ya que la cámara no se dirige al techo, como sí lo puede hacer el ojo humano.

El diseñador de iluminación trabajó con luces frías y directas y evitó el uso de filtros de color, a excepción de los empleados para las breves escenas de discoteca (escena 6) o las imágenes de Ana y Álvaro en una fiesta donde sí se usaron filtros y luces intermitentes que aportaban otros matices de color a la escena:



Escena 10. Discoteca. Ana y Álvaro.

Para reforzar el espacio de Fermín se utilizó una luz para el decorado del fondo completamente distinta a la usada para las escenas del plató, rojas o azules, según la escena. A través de este efecto se consigue que el decorado parezca un ventanal.



#### Escena 7. Consulta de Fermín. Paula y Fermín

Como se puede ver en la fotografía, la luz que proyecta el decorado del fondo asemeja a la luz natural que pudiera entrar por una ventana. Este efecto se reforzaba a través de la proyección en el suelo de una cuadrícula a modo de ventanal. Ese mismo decorado en las escenas de plató es completamente distinto gracias a los filtros de color de los focos situados detrás. En el caso del fondo, para el plató de televisión se usaron fundamentalmente tonos anaranjados o azules, empleando estos últimos para momentos de mayor intriga o tensión dramática:





Escena 12. Plató de televisión. Petra y Álvaro Mesía. En segundo término Visitación, Paula y Fermín.



Escena 8. Plató de televisión. Ana, Álvaro, Visitación, Petra, Fermín y Paula (de espaldas).

Respecto al resultado en la creación del espacio de la casa de Ana, la luz lo acotaba sin dificultades.



Escena 11. Salón de la casa de Ana.



Escena 3. Visitación y Ana.

Siendo el salón de Ana un espacio reducido, era posible iluminar el sofá y dejar el resto en sombras. La ropa clara de Ana contrastaba especialmente con el sofá negro y atraía la luz hacia su persona.

Por otro lado, el suelo brillante de la plataforma del plató hacía que, al iluminar este espacio, se consiguiera una gran claridad en la escena, estableciendo una diferencia con la luz natural y ausente de color de la casa de Ana o el despacho de Fermín. La excelente dotación de la Sala Verde de los Teatros del Canal, con sus más de doscientos focos, hizo posible el diseño de luz necesario para establecer los distintos espacios escenográficos.



Escena 8. Plató de televisión. Petra, Visitación y Fermín. Álvaro y Paula de espaldas.





### 3.6 Espacio sonoro

Hasta ahora hemos analizado el espacio teatral limitándonos a la descripción visual de los distintos espacios escenográficos definidos gracias a la luz y diversos objetos. Sin embargo, el espacio sonoro también tiene capacidad de definir y transformar los espacios del teatrotanto desde un punto de vista físico como simbólico. Efectivamente, es indudable la capacidad de determinados sonidos para recrear un espacio, por la representación de aquellos rasgos que lo definen y caracterizan.

A pesar de que la música y en general el espacio sonoro puede ser un elemento de enorme importancia en la representación teatral, este ha sido históricamente relegado dentro de los estudios teatrales, es decir, sin la suficiente tradición ni inscripción como cuerpo disciplinar (Colessano, 2010:1).

Por otro lado, en las referencias al espacio sonoro como competencia escénica, es común observar el uso de terminologías poco precisas. Así, en los programas de mano de los espectáculos teatrales (fundamentalmente de texto, quedarían excluidos todos los espectáculos en los que el sonido o la música son la base del mismo) se utilizan indistintamente los términos: música, música original, espacio sonoro, diseño sonoro, sonido, diseño de sonido, etc. de modo que la disparidad de criterios y terminología involucran y confunden competencias técnicas, artísticas, compositivas y performativas (2010:6).

En general, suelen ser músicos o artistas multimedia los encargados de diseñar el espacio sonoro de un montaje teatral. Este puede consistir en música original compuesta para la obra, músicas preexistentes y todo tipo de sonidos, tanto de carácter naturalista (teléfonos, puertas, etc.) como no naturalista. En el montaje que nos ocupa se pudo contar con la colaboración de Luis A. Muñoz, que compuso música original para la obra, seleccionó músicas preexistentes y definió todos los sonidos y efectos acústicos del montaje. Dada la heterogeneidad de elementos que forman el mundo sonoro de la obra teatral, utilizamos el término espacio sonoro, que abarca la totalidad de dichos elementos.

En este apartado analizaremos el mundo sonoro de esta transducción escénica como realidad acústica espectacular, ya que como hemos visto y desde un punto de vista semiótico, el hecho teatral usa diferentes sistemas de códigos escénicos, contándose entre ellos el espacio sonoro.

### 3.6.1 El espacio sonoro y el tiempo

El mundo sonoro juega un papel fundamental al comienzo de la obra. Lo primero que percibe el público es una música que se encuadraría en un estilo decimonónico, interpretada por varios instrumentos de cuerda y un piano. Esta misma melodía se transforma cambiando el ritmo en un tema *funky*, que nos traslada a la actualidad. Es decir, la música nos informa del origen de la obra que se va a representar y de la actualización de la que va a ser objeto. Además, sobre este fondo musical, una voz en *off* recita la información que se obtiene al introducir el título de la novela de *Clarín* en un conocido buscador de internet. De este modo, es el espacio sonoro el que sitúa una obra del siglo XIX en un contexto actual, tal y como aparece reflejado en las acotaciones. Los movimientos de los actores y el vestuario subrayan este cambio, como se analiza en sus respectivos apartados.

#### PRÓLOGO

*Música del siglo XIX. Escuchamos en off el texto de una página de Google sobre La Regenta.*

VOZ EN OFF: *La Regenta*. Wikipedia, la enciclopedia libre. Escultura dedicada a *La Regenta* en la Plaza de la Catedral de Oviedo. *La Regenta* (1884) es la primera novela de Leopoldo Alas *Clarín*. Ana Ozores es la joven mujer del antiguo regente de la audiencia de Vetusta, una ciudad de provincias. Casada con un hombre mucho mayor que ella será cortejada por un sacerdote, el Magistral de la villa don Fermín de Pas y por el donjuán provinciano Álvaro Mesía/*La Regenta* en la web de RTVE puedes disfrutar de la serie. Disfruta con todos los capítulos/*La Regenta*, Restaurante, bodas, bautizos, comuniones/Imágenes de *La Regenta*. Informar sobre las imágenes/

#### ESCENA 1

*La música del siglo XIX se transforma en un tema funky con la misma melodía. Sobre la voz en off se ve a Ana Ozores en un photocall con su marido, Víctor Quintanar.*

VOZ EN OFF: Mientras nuestra heroica audiencia dormía la siesta, la mujer más respetada y más deseada, un mito de la alta sociedad empezaba a tambalearse. Siempre elegante, siempre correcta, siempre...  
PERFECTA. Desde que la captaron nuestras cámaras por primera vez nos enamoramos de ella. Como su marido, Víctor Quintanar, que a

pesar de ser veinte años mayor que ella consiguió ensartarle un anillo y que la Ozores le colgara el título de “el amor de su vida”. Cada paso que daba esta mujer de hielo siempre era noticia aunque parecía no tener secretos, ni intimidades o amigos a los que contárselas. Pero... ¿y si por fin tuviéramos algo que contar sobre Ana Ozores? A continuación, todos los detalles del escándalo relatados por sus protagonistas en... *EL SHOW DE PETRA*<sup>99</sup>.

Además de situar la obra temporalmente, los efectos sonoros también pueden introducir cambios de situaciones dentro de un mismo espacio. Como se ha visto, un efecto lumínico diferencia en algunas escenas los momentos de pausa en la grabación del programa de los momentos de emisión. Este efecto de luz se subraya con la introducción de la ráfaga del programa, es decir, un efecto sonoro:

#### ESCENA 8

*Pausa en el Show de Petra. La presentadora está saludando a Visitación. Le indica el camino por donde va a entrar y la silla donde se sentará. Aparece Fermín con un refresco en la mano. Observa a Visitación sin saludarlo.*

REGIDOR: ¡Un minuto!

PETRA: Entonces, cuando te avise el regidor entras por aquí, vienes hasta aquí, nos damos dos besos y te sientas en esta silla.

VISITACIÓN: Ay, estoy un poco nerviosillo.

PETRA: Tranquilo, que vas a estar muy bien. Ahora vete a tu posición, por favor, que seguimos.

REGIDOR: ¡Veinte segundos!

VISITACIÓN: Petra, preciosa, solo una pregunta/...

PETRA: *(Salta)* ¡¡NO HAY TIEMPO PARA PREGUNTAS!! *(Sonríe)*

*Fermín se cruza con Visitación sin saludarla. Deja el refresco en la mesa de regiduría y vuelve a su asiento. Petra toma asiento. Ráfaga del programa*<sup>100</sup>.

El efecto sonoro de la ráfaga del programa o sintonía es la señal acústica que marca el inicio de la parte del programa de cara a las cámaras, es decir, diferencia el

---

<sup>99</sup> Bollain Pérez-Mínguez, 2012:325-326

<sup>100</sup> Bollain Pérez-Mínguez, 2012:357-358

tipo de actividad que en cada momento se realiza en plató. Lo mismo ocurre en la escena 16, donde el mismo efecto acústico delimitará el tiempo de pausa en plató de los momentos en los que se está grabando:

#### ESCENA 16

*Pausa de publicidad. Hay un gran revuelo en el plató.*

REGIDOR: ¡Dos minutos! ¡Por favor despejen el plató, todo el mundo fuera!

FERMÍN: *(A Petra)* ¿Está en camerinos?

PETRA: No me preguntes porque no puedo decirte nada. Si te ve no hará la entrevista, ¿está claro?

FERMÍN: No voy a verla. Solo dime dónde está.

PETRA: ¡Calculan un 40 por ciento de share! ¡Es de locura! Hemos sido *trendingtopic*. Has estado estupendo. Cuando acabe el programa te llamo.

PAULA: Vámonos Fermín.

*Paula besa a Petra y sale con Fermín.*

VISITACIÓN: *(A Petra)* Pues no entiendo por qué no me puedo quedar. Somos amigas, me parece absurdo, vamos.

REGIDOR: ¡Veinte segundos!

*Sale de plató Visitación.*

PETRA: *(Atendiendo al pinganillo)* Bien, sí, breve introducción e inmediatamente después, Ana... de acuerdo.

*Ráfaga del programa. Se dan luces de estar en directo. Petra está sola en el set y avanza hacia el público<sup>101</sup>.*

#### 3.6.2 Descripción acústica de espacios físicos

Gracias a la capacidad de los sonidos para identificar lugares, estos serán determinantes, junto con la luz y los movimientos de los actores, para situar espacios escénicos concretos. Así, la ráfaga del programa del *Showde Petra* nos sitúa inmediatamente en el espacio escenográfico del plató. La aparición de Petra vendrá

---

<sup>101</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:399-400

siempre precedida por este elemento musical, breve y pegadizo que identifica el programa de televisión. Este efecto sonoro sitúa la mayor parte de las escenas del plató, tal y como aparece en las acotaciones:

#### ESCENA 1

*Ráfaga del programa. Luces. Aplausos. Nos encontramos ahora en el plató del programa. Vemos a PETRA la presentadora: una mujer de unos 40 años, maquillada de forma estridente y con un traje dos tallas menor de lo deseado*<sup>102</sup>.

#### ESCENA 5

*Plató de televisión. Luces. Ráfaga de entrada y aplausos*<sup>103</sup>.

#### ESCENA 12

*Plató de televisión. Ráfaga del programa. Luz en el plató. Petra, Visitación y Paula se giran en sus asientos*<sup>104</sup>.

Otro elemento sonoro que ayuda a situar espacialmente el plató de televisión son los aplausos grabados, que aparecen tanto al comienzo de las escenas en el plató como en momentos concretos del programa:

#### ESCENA 1

PETRA: *(Al público)* Gracias. Gracias y bienvenidos a esta noche increíble que vamos a vivir juntos. Y les aseguro que hubiera preferido no tener que tratar este tema en mi programa porque, como ustedes saben, me une una amistad de muchos años con los personajes implicados. Pero... en este programa nos debemos a ustedes, a la noticia y al periodismo. En este programa no hacemos distinciones. *(Aplauso)*  
*(...)* Y estarán hoy *aquí*. Por primera vez. En *este* plató. En directo. *(Aplausos)*<sup>105</sup>

Otros efectos sonoros resultaron, junto con la luz, muy eficaces para las transiciones entre escenas y los cambios de espacios escenográficos. Es el caso del paso de la escena 2 en la consulta de Fermín a la 3 en casa de Ana. Mientras Paula y Fermín abandonan el espacio de la consulta para sentarse de espaldas en el plató de televisión, una música irrumpe en escena. Se ilumina el espacio de la casa de Ana y vemos a Víctor

---

<sup>102</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:325

<sup>103</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:340

<sup>104</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:380

<sup>105</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:326

escuchando música de zarzuela con auriculares. Ana grita su nombre tratando de que su marido le preste atención y Víctor se quita los auriculares, momento en que la música desaparece, dando a entender que era Víctor quien la escuchaba. Este elemento musical nos da una idea de los gustos de Víctor Quintanar y sirve de transición y localización para la nueva escena. Lo mismo ocurre con la transición entre las escenas 5 y 6. La escena 5 tiene lugar en el plató de televisión. Nada más indicar Petra que harán una pausa para la publicidad, se gira en su asiento y escuchamos una música de discoteca. A un lado de la plataforma Visitación y Álvaro se encuentran con una copa en la mano. De nuevo las luces y la música nos sitúan espacialmente en otro lugar. La transición entre las escenas 9 y 10 también está marcada por la música: Ana, Víctor, Álvaro y Visitación salen de casa de Ana para ir a una fiesta. En esta puesta en escena los cuatro actores avanzan levemente, cambia la luz, que se volverá intermitente y con varios colores en el espacio que ellos ocupan y los actores bailan brevemente al son de una música de discoteca. Una voz en *off* que pertenece al programa de televisión describe la fiesta y los invitados a la misma. Inmediatamente después se encienden las luces en el plató y continúa el programa.

### 3.6.3 El espacio sonoro y el clima escénico

En ocasiones, el espacio sonoro nos remite a los estados psicológicos de los personajes. Es el caso del efecto sonoro del principio de la escena 11, en el que un ruido de voces obsesivas e ininteligibles nos da idea del estado mental de Ana, que avanza hacia su ordenador tapándose los oídos. En este caso, un efecto sonoro nos permite saber el estado de ánimo de la protagonista antes de que comience, a través del ordenador, un diálogo desesperado con Fermín.

Un efecto sonoro importante sería el que introduce la escena 15, mencionado en el Texto Espectacular:

#### **ESCENA 14**

PETRA: Muy bien, a continuación, señoras y señores, las imágenes que todos hemos estado esperando. El escándalo más grande de la televisión, Ana Ozores y Álvaro Mesía, la pareja del año, el adulterio del año, aquí en el *Showde Petra* en absoluta exclusiva, las imágenes que aún nadie ha visto y que nadie esperaba ver.

*Durante las últimas frases de Petra ha entrado Ana vestida con una combinación, se sienta en el sofá de su casa y pone música en su ordenador, mientras en el plató se hace un oscuro.*

## **ESCENA 15**

*Analepsis. Escena simultánea: Ana y Mesía hacen el amor en el sofá de la casa de Ana. En su consulta, Fermín está observando a través del ordenador la escena. Fermín tiene un ataque de furia. Grita desesperado, busca algunos de sus libros y los rompe en pedazos. Después vemos como se calma y busca una opción en el ordenador para grabar. Continúa grabando mientras mira las imágenes<sup>106</sup>.*

Una vez más la música es fundamental para dirigir la atención hacia la casa de Ana. Un tema sensual, que ella elige entre la música que tiene en su ordenador, inunda el espacio y nos sitúa en el momento en que la protagonista recibe en su casa a Álvaro Mesía. El hecho de tener encendido el ordenador para oír música hace plausible la conexión que Fermín establece con su propio ordenador, permitiéndole ver y grabar a Ana con su amante.

La ráfaga que introduce el *Show de Petra* define el estilo del programa. Para este efecto se trabajó sobre un tema de aire circense con una fuerte base rítmica. La ráfaga del programa no solo nos sitúa espacialmente en el plató, sino que también nos informa de que estamos ante un tipo de programa de entretenimiento desenfadado, ágil y probablemente de escaso interés cultural en sus contenidos.

Reiteradamente efectos sonoros subrayan el clima del programa de televisión introduciendo triunfalmente nuevos invitados, dando interés al tema tratado a través de músicas que aportan un matiz de intriga o apoyando a la presentadora con risas grabadas:

## **ESCENA 5**

PETRA: (...) Demos la bienvenida ya en nuestro programa a FERMÍN DE PAS! Un fuerte aplauso, por favor.

*Suenan aplausos grabados y música triunfal.*

(...)

PETRA: *(Al público)* Fermín y yo somos viejos conocidos pero es la primera vez que acepta venir al programa. Dime una cosa, ¿a la gente no le intimida

---

<sup>106</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:396



tu conocimiento de la mente humana?

FERMÍN: ¿Te intimidó a ti?

PETRA: *(Riendo)* Mientras no me psicoanalices, no. *(Se oyen risas grabadas)*

(...)

PETRA: ¿Sabes por qué Ana Ozores es la protagonista de este especial?

FERMÍN: *(Con gravedad)* Sí.

*Silencio. Música intrigante*<sup>107</sup>.

## ESCENA 8

PETRA: (...) Los presentò Visitación Olías, una persona muy cercana a Ana y a Álvaro Mesía, y que puede dar muchos datos de esa relación. *(Al público)* Esta noche tenemos la gran suerte de contar con la presencia de Visitación Olías. Él ha estado escuchando las declaraciones de Fermín en camerinos y sospecho que tiene unas cuantas cosas que decir. Un aplauso, por favor, para Visitación Olías.

*Suena música y un aplauso grabado con silbidos y grititos. Visitación saluda con la mano al público*<sup>108</sup>.

Por otro lado, un efecto sonoro puede aumentar la tensión en un determinado momento. En varias ocasiones el sonido insistente de un móvil que no obtiene respuesta produce este efecto:

## ESCENA 13

*En el café, Fermín marca su móvil. Suena el teléfono de Ana. Esta mira el display y cuelga.*

ÁLVARO: ¿Pasa algo?

ANA: Es Fermín. No le quiero contestar.

ÁLVARO: ¿Y eso?

ANA: La última vez que hablé con él perdió completamente los papeles.

ÁLVARO: ¿En qué sentido?

---

<sup>107</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:340-341

<sup>108</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:333-334

ANA: Quería saber todo lo que ocurrió la otra noche en la discoteca...

*Fermín vuelve a marcar. Suena el teléfono de Ana de nuevo.*

ANA: (*Observando el display*) Mira... Lo voy a apagar.

*Ana apaga el teléfono. Repentinamente, Fermín tira al suelo el móvil con toda su furia y sale de escena*<sup>109</sup>.

## ESCENA 16

(...)

PETRA: Pero, Ana, tú has sido infiel a tu marido, hemos visto unas imágenes...  
(*Ana empieza a ponerse nerviosa*) Bueno, tranquila. ¿Puede traer alguien un poco de agua por favor?

*El regidor trae a Ana un vaso de agua. En el espacio de la casa de Ana suena el móvil de Quintanar que no lo coge y sigue preparando la escopeta.*

(...)

PETRA: ¿Estás diciendo que hasta entonces no habías tenido sexo con nadie?

ANA: Solo he dicho que no había vivido nada parecido.

PETRA: ¿No habías tenido nada parecido a un orgasmo? Contéstame Ana.

ANA: (*Guarda silencio un instante*) No tengo por qué contestar a eso.

*En casa de Ana suena el teléfono de Víctor. No lo coge.*

(...)

PETRA: ¿Tiene Víctor algún problema?

ANA: Víctor está perfectamente.

PETRA: Yo no diría que ser *impotente* es estar precisamente *bien*.

ANA: Basta, Petra... (*Toma un sorbo de agua*)

*Víctor sale de escena y se oye un disparo.*

(...)

PETRA: ¿Es cierto o no, que Víctor te ha echado de tu casa?

---

<sup>109</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:391

ANA: No es mi casa, es la de Víctor y es normal que sea yo quien me marche.

PETRA: Pero te correspondería una pensión compensatoria, ¿no?

*En casa de Ana vuelve a sonar el móvil de Víctor<sup>110</sup>.*

Al igual que se introducen efectos sonoros en la puesta en escena que no estaban previstos en el Texto Espectacular, se eliminaron algunos como el sonido del disparo de la escopeta de Víctor. Curiosamente, el sonido del arma introducía un matiz cómico no deseado en la escena, por lo que fue eliminado.

Por último, cabe destacar que todas las voces en *off* (texto del prólogo, introducciones en el programa de televisión, llamadas al programa de Santos Barinaga y Obdulia Fandiño y las voces que Ana escucha al comienzo de la escena 11, no fueron pregrabadas sino que las realizaban en directo los propios actores. Desde su posición de espaldas en los asientos del plató de televisión y por medio de un micrófono, los actores que interpretaban a Fermín, Paula y Álvaro dan voz a los efectos sonoros citados.

---

<sup>110</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:401-404

### 3.7 Movimiento escénico de los actores

En este apartado se analizará la particular disposición y movimientos de los actores en el escenario y la resolución escénica por la que se optó para resolver las particularidades del texto. La rapidez en los cambios de escenas obliga no solo a establecer los tres espacios principales simultáneamente, sino también a encontrar una solución escénica para que los personajes cambien rápidamente de espacio. Teniendo esto en cuenta, la convención teatral de la salida y entrada del escenario de los personajes se presenta problemática. Muchas escenas comienzan en medio de una conversación. Es decir, el texto no prevé la entrada en el escenario de los personajes sino que las escenas comienzan como un cambio de plano cinematográfico. El hecho de prescindir de elementos tradicionales en el teatro como las patas laterales alarga las distancias en caso de que los actores accedan desde los lados al escenario y elimina la posibilidad de no ser vistos. La solución adoptada en esta puesta en escena fue situar a todos los actores en el escenario desde el comienzo de la obra. Sin embargo, no todos debían estar presentes en todas las escenas, ya que esto hubiera cambiado el significado de las mismas. Si durante las escenas de terapia hubiera habido un tercero, Ana y Fermín se habrían comportado de distinto modo, por poner solo un ejemplo. Era necesario encontrar la manera de situar a todos los actores en el escenario sin que por ello participaran en todas las escenas, sino solo en aquellas en las que estaba previsto en el Texto Literario. La solución fue establecer la convención de que los personajes de espaldas al público no estaban presentes en la escena. Cuando un personaje estaba presente en una escena giraba su silla de cara al público y su presencia se veía reforzada por la luz. En el momento en el que su escena finalizaba se sentaba en su silla y se giraba dando la espalda al público. La luz, de nuevo, reforzaba su ausencia dejando de iluminar al personaje y dando protagonismo a aquel que estaba presente en la escena siguiente. Esta convención (un actor está ausente cuando está sentado de espaldas y presente cuando se gira hacia el espectador) agilizó enormemente los cambios de escena y aportó un buen ritmo al espectáculo.

Cuando empieza a sonar la música del prólogo, todos los actores, a la vista del público, entran en el escenario y se sientan de espaldas en sus respectivos sillones giratorios. En el plató de televisión se situaban, desde un principio, Petra, Visitación, Álvaro, Paula y Fermín. Ana y Víctor disponían también de dos sillas al fondo a la izquierda, detrás del sofá que establece el espacio de su casa. En el prólogo, mientras los

demás toman asiento en el plató, Ana camina por detrás de la plataforma hasta situarse delante del sofá. En esa escena vemos a la protagonista posando para dos fotógrafos. Desde sus asientos del plató, los actores que encarnan a Visitación y Álvaro se desplazan al lugar donde está Ana y toman fotografías a modo de reporteros gráficos. Una vez acabada la escena, vuelven a sus sillones giratorios en el plató de televisión y Ana toma asiento en el sofá. Desde el principio entendemos la convención establecida. En su primera escena Petra anuncia el programa de televisión instando a los espectadores a quedarse frente a las pantallas mientras se hace un inciso para publicidad. Al acabar la presentación se dirige a su silla y termina la escena de espaldas al público. Inmediatamente después Fermín y Petra abandonan sus asientos en el plató, descienden de la plataforma por detrás y se dirigen a su espacio escenográfico, la consulta, apenas a unos metros de distancia.

Si observamos el siguiente cambio de escena vemos a Ana que se despide de Visitación al final de la escena 3, se pone los zapatos y recorre el espacio entre el sofá y la consulta de Fermín, apenas cuatro metros. En el tiempo en que Ana se calza, Fermín se ha desplazado desde la plataforma y termina una conversación telefónica, probablemente con Paula, en la que le dice que viene Ana a su consulta. Nada más colgar avanza unos pocos pasos y recibe a Ana. El cambio de escenas se produce con enorme rapidez, sin tiempos muertos.

### ESCENA 3

(...)

ANA: Hasta luego.

VISITACIÓN: No me falles el viernes que Mesía cuenta contigo.

ANA: ¿Te lo ha dicho él?

VISITACIÓN: Está deseando verte... Adios preciosa.

*Sale Visitación.*

### ESCENA 4

*Analepsis. Consulta de Fermín. Fermín entra en escena con una libreta y mirando la hora.*

FERMÍN: *(Hablando por teléfono)* Paula nada, mira, no me esperes... Sí. Con Ana Ozores. Venga, luego hablamos.

*Ana entra en la consulta de Fermín. Va elegante y muy femenina aunque sencilla. Fermín le saluda con mucha formalidad dándole la mano.*

ANA: (Turbada) Buenos días.

FERMÍN: Buenos días<sup>111</sup>.

La escena 4 acaba abruptamente interrumpiéndose el diálogo. La hora de terapia no ha terminado ni los personajes se despiden, por lo que no hay una justificación en el texto para abandonar el escenario. La solución escénica fue que Ana y Fermín se giraran en sus asientos dando la espalda al público.

#### ESCENA 4

(...)

FERMÍN: Toma. (*Fermín le da una libreta*) Quiero que escribas en ella los momentos de felicidad en tu vida y, si te acuerdas, cuánto duraron. En un lado pones el suceso, “boda”, por ejemplo, y en el otro, el tiempo que duró la felicidad. Es interesante saber exactamente cuánto tiempo hemos sido felices, porque ese es el único tiempo que verdaderamente importa. (*Pausa*) Estos son los deberes para la próxima vez que nos veamos.

ANA: (*Con enorme tristeza*): ¿Y si traigo la libreta vacía?

*Ana y Fermín se giran en sus asientos dando la espalda al público.*

#### ESCENA 5

*Plató de televisión. Luces. Ráfaga de entrada y aplausos<sup>112</sup>.*

De este modo, observamos que no siempre los actores vuelven a las posiciones iniciales. En el caso de Ana, su siguiente escena tiene lugar de nuevo en la consulta, por lo que permanece en su asiento hasta volver a girarse de cara al público al comienzo de la escena 7.

A lo largo de la escena 5, Fermín se incorporará como primer invitado al programa de Petra. La presentadora anuncia la llegada de Fermín, que abandona su asiento en la consulta y en un brevísimo espacio de tiempo está junto a la presentadora. Al terminar esta escena, Fermín estará sentado en el asiento que le corresponde en el plató y que ocupó al comienzo de la obra.

---

<sup>111</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:335

<sup>112</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:340

Para la escena 6 Visitación y Álvaro descienden de la plataforma por detrás y se dirigen al lugar donde se desarrolla la escena de la discoteca, entre la plataforma y el sofá de la casa de Ana. Mientras esta escena tiene lugar, Víctor está sentado al fondo, detrás del sofá, Ana en la consulta de Fermín y Petra, y Paula y Álvaro en sus respectivos asientos en el plató de televisión, todos ellos de espaldas. La luz acota el espacio de la discoteca y centra la atención en Álvaro y Mesía.

La escena 7 comienza en medio del diálogo entre Fermín y Ana. Mientras Visitación y Álvaro acceden a la plataforma por el lado izquierdo y toman asiento después de su escena, Fermín se levanta por el lado derecho y desciende para situarse en su consulta. La escena puede comenzar sin demora, tal como está planteada en el texto: Ana se gira en su asiento de cara al público y Fermín solo tiene que descender de la plataforma y avanzar dos pasos. En esta escena la terapia llega a su fin, Ana se despide de Fermín y se sitúa en los asientos del fondo, junto a Víctor.

Durante la escena 8 Petra alude a unas imágenes de Ana y Álvaro en una fiesta. Como se ha dicho en el apartado del espacio escénico, se eliminó el lenguaje audiovisual y el uso de pantallas. Son los propios actores los que recrean las imágenes grabadas a las que se alude. Así, cuando Petra y Visitación comentan el vídeo de la fiesta, Ana se desplaza desde el fondo del escenario hasta situarse delante del sofá y Álvaro desciende de la plataforma por la izquierda para encontrarse con ella. Ajenos a lo que ocurre en plató, los dos actores reproducen la escena, como si se tratase de una imagen grabada. Efectos lumínicos y de sonido refuerzan el ambiente de fiesta de la dramatización.



Escena 8. Ana Ozores con Álvaro Mesía. En el plató: Visitación, Petra, Fermín y Paula.

Ana y Álvaro vuelven a sus asientos cuando Petra cambia de tema, dando a entender que la proyección de las imágenes ha terminado.

Entre la escena 8 y 9, de nuevo Fermín debe pasar rápidamente de una discusión en el plató a una conversación vía *Skype* con Ana, que hace tiempo que ha comenzado:

#### ESCENA 8

(...)

FERMÍN: *(A Petra)* Todo esto es ridículo. Mi relación con Ana fue siempre estrictamente profesional, desde el primer momento que entró por la puerta de mi consulta.

#### ESCENA 9

*Analepsis. Casa de Ana y Víctor. Ana está sentada al ordenador. Habla vía Skype con Fermín.*

ANA: El que más me ha gustado es el cuento del sultán.

FERMÍN: Ese es uno de mis preferidos también<sup>113</sup>.

Este es probablemente el cambio de escena más rápido. Mientras Ana se ha

<sup>113</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:364-565



situado en el sofá y ha abierto su ordenador al final de la escena 8, en la que ella no participa, Fermín dispone solo del tiempo que tarda Ana en decir la primera frase de la escena 9 para levantarse de su silla en el plató, dirigirse a la consulta, sentarse y abrir el ordenador. Después de varios ensayos, finalmente el actor pronunciaba la última frase de la escena 8 mientras abandonaba el plató y se sentaba en su despacho.

La escena 9 encadena con la escena 10 gracias a la fórmula utilizada en la escena 8 de dramatizar los actores las imágenes audiovisuales que se muestran en el programa. Así, al final de la escena 9, Ana, Álvaro, Visitación y Víctor se dirigen a una fiesta. Como se ha explicado en el apartado del espacio escénico, avanzan ligeramente desde el espacio escenográfico de la casa de Ana y comienzan a bailar, apoyados por efectos de luz y sonido. A través del texto en *off* con el que comienza la escena 10, entendemos que los personajes bailando en la fiesta son ahora imágenes grabadas y emitidas en el programa de televisión. Mientras la voz en *off* del programa relata los detalles de la fiesta, Visitación vuelve a su asiento en el plató y Víctor se sitúa al fondo del escenario. Las imágenes de la fiesta se quedan paradas con el desmayo de Ana. Durante los primeros minutos de la escena 10 Álvaro sostiene a Ana, que ha caído desmayada en una imagen congelada, como si se hubiera parado el vídeo, mientras Petra comenta lo sucedido con Visitación. De nuevo cuando Petra cambia de tema, los actores se incorporan y vuelven a sus posiciones: Ana al fondo junto a Víctor y Álvaro a su silla en el plató, de espaldas al público.



Escena 10 Ana Ozores, Álvaro Mesía. Al fondo Visitación, Petra y Paula.

El recurso de dramatizar imágenes que en el texto se definen como grabadas vuelve a utilizarse en la escena 15. Al final de la escena 14 Petra, por fin, da paso al vídeo que ha venido anunciando repetidamente:

#### ESCENA 14

PETRA: Muy bien, a continuación, señoras y señores, las imágenes que todos hemos estado esperando. El escándalo más grande de la televisión, Ana Ozores y Álvaro Mesía, la pareja del año, el adulterio del año, aquí en el *Show de Petra* en absoluta exclusiva, las imágenes que aún nadie ha visto y que nadie esperaba ver.

*Durante las últimas frases de Petra ha entrado Ana vestida con una combinación, se sienta en el sofá de su casa y pone música en su ordenador, mientras en el plató se hace un oscuro.*

#### ESCENA 15

*Analepsis. Escena simultánea: Ana y Mesía hacen el amor en el sofá de la casa de Ana. En su consulta, Fermín está observando a través del ordenador la escena. Fermín tiene un ataque de furia. Grita desesperado, busca algunos de sus libros y los rompe en pedazos. Después vemos como se calma y busca una opción en el ordenador para grabar. Continúa grabando mientras mira las imágenes.*

FERMÍN: Y ahora, Fermín, silencio. Es tu obligación. Es tu *deber*. Tu único derecho (...)<sup>114</sup>

De nuevo, no se hace uso de audiovisuales sino que son los actores los que dramatizan la escena. No solo vemos en tiempo real a los personajes en su escena erótica sino que esta es simultánea al monólogo de Fermín mientras los graba. Es decir, lo que es introducido como unas imágenes de algo ya ocurrido, se transforma en el momento en que Fermín, a través del ordenador graba las mismas. En esta escena los movimientos de Fermín visualizan sus deseos de ir hasta su casa. En vez de quedarse en su espacio, el despacho desde donde está grabando, sus movimientos lo sitúan al lado de la pareja sin que ello signifique que está allí, puesto que Álvaro y Ana no reaccionan. La escena de Ana y Álvaro está pues tratada como una imagen que Fermín está grabando. Ana y Álvaro abandonan el sofá cuando Fermín cierra el ordenador y llama a Petra, comunicándole que tiene las imágenes. Inmediatamente después, la escena 16 comienza con el revuelo en el plató después de haber visto la escena de Álvaro y Ana.



Escena 15. Fermín de Pas, Ana Ozores y Álvaro Mesía.

Por último, es interesante destacar el lenguaje corporal de algunos de los actores

---

<sup>114</sup> Bollaín Pérez-Mínguez, 2012:396

y las distancias que se establecen entre ellos. Fermín de Pas rompe su habitual distancia y frialdad cuando se relaciona con Ana. A menudo no respeta la distancia social e irrumpe en el espacio íntimo de la protagonista, acercándose más de lo que se puede esperar de un terapeuta con su paciente. La personalidad de Ana, especialmente vulnerable, hace que no solo Fermín, sino también otros personajes se sitúen en su espacio íntimo, lo que no siempre es del agrado de la protagonista. Es el caso de Petra en la última escena de la obra, o el propio Álvaro, antes de que Ana ceda definitivamente.





Escena 7. Fermín de Pas y Ana Ozores.



Escena 7. Ana Ozores y Fermín de Pas.





Escena 7. Fermín de Pas y Ana Ozores.



Escena 16. Petra y Ana Ozores.





Escena 13. Álvaro Mesía y Ana Ozores.



Escena 10. Álvaro Mesía y Ana Ozores.

Como se puede ver en estas imágenes, los movimientos de varios personajes con respecto a Ana se caracterizan por el excesivo acercamiento, lo que indica su vulnerabilidad y en ocasiones, su incapacidad para establecer límites a su alrededor.



El ejemplo contrario sería Fermín de Pas, que domina las distancias con los demás personajes, tanto para acercarse como para alejarse de ellos.



Escena 13. Fermín de Pas y Petra.



Escena 7. Fermín de Pas y Paula Raíces.

Basten estos ejemplos para dejar constancia del trabajo escénico de los actores y sus movimientos para dar vida al Texto Literario.

### Conclusiones

Como hemos visto, el estilo de la escenografía es sobrio. No hay objetos de adorno sino que todos los elementos se utilizan y apenas hay *atrezzo*. No hay ningún cambio de escenografía en toda la obra. Los espacios se sugieren apoyándose en el espacio lúdico. Este criterio de sobriedad es también válido para el diseño de vestuario, que se basa en un único atuendo para cada personaje y unos pocos complementos. Los caracteres son fácilmente reconocibles como tipos de nuestro tiempo, gracias, no solo al vestuario, sino a la naturalidad del maquillaje y peluquería.

A pesar de coincidir en este caso el autor del texto teatral y la dirección de escena, no siempre se han seguido las indicaciones sobre el espacio escenográfico propuesto en las acotaciones. El hallazgo de soluciones más coherentes con este concepto de puesta en escena justifica los cambios realizados y muestra la multitud de interpretaciones que un mismo texto puede sugerir.

Por otro lado, el uso de la luz resulta fundamental para determinar no solo cada uno de los espacios escenográficos, sino también para facilitar con rapidez los cambios

de escena. La ausencia de color en el tratamiento de la luz incide en una puesta en escena realista, evitando las situaciones oníricas o poéticas. La excelente dotación técnica de los Teatros del Canal posibilitó la separación de espacios y la ambientación de los mismos. Así mismo, el diseño de iluminación resultó determinante para el excelente ritmo en los cambios de escena.

Como se ha visto, el espacio sonoro de la obra teatral *La Regenta* no es uniforme sino que consiste en una suma de elementos combinando textos en *off*, músicas y otros hechos sonoros. A diferencia de lo que ocurre con la descripción visual, no es tan común que las acotaciones hagan referencia al mundo sonoro. Este texto teatral, sin embargo, le concede enorme importancia, incluyéndolo en muchas de las acotaciones.

El espacio sonoro resulta fundamental para situar espacialmente las escenas, crear determinados ambientes o para subrayar el salto temporal entre la novela original y la adaptación actualizada de la misma. Además, es de enorme importancia para facilitar los cambios de escena, introduciéndonos eficazmente en nuevos ambientes con gran rapidez, fundamental en una puesta en escena ágil.

Todos los efectos sonoros en esta puesta en escena tienen una fuente directa y realista, a diferencia del cine, donde la banda sonora (salvo cuando se trata de una película sobre uno o varios músicos) no tienen una justificación lógica, sino que la música subraya estados de ánimo, añade tensión a lo narrado o trabaja con la técnica del *leitmotiv*, por poner solo algunos ejemplos. La música del principio de la obra surge de la página *web* donde se describen distintas acepciones de las palabras *La Regenta*; los sonidos de ambiente (aplausos, risas, ráfaga de entrada, músicas intrigantes) del programa están grabados pero se presupone que se activan a través del realizador de televisión; las voces que se escuchan en la escena 11 son los pensamientos obsesivos de Ana y la música que acompaña su escena erótica con Álvaro surge de su ordenador. En ningún momento el espacio sonoro utiliza fuentes que no provengan de la propia acción teatral.

La realización en vivo por parte de los actores de las voces en *off* a lo largo de la obra forma parte del concepto de emplear, siempre que se puede, medios teatrales en lugar de audiovisuales, de igual modo que son los movimientos de los actores los que dramatizan en vivo los vídeos que se proyectan en el programa de televisión.

Los movimientos de los actores por el espacio, coordinados y medidos como si de una coreografía se tratase, son cruciales para el rápido cambio de escenas que el texto propone. La abstracción que supone la posición de espaldas o de frente en los asientos

funciona a la perfección para determinar la necesaria presencia o ausencia de los personajes en las distintas escenas. Por último, el lenguaje corporal y la proxémica definen a los personajes y sus relaciones.

En resumen, el concepto de puesta en escena propuesto en el que se emplean los mínimos elementos escenográficos, de vestuario o maquillaje, es coherente con la intención de dar protagonismo al espacio lúdico y la decisión de resolver escénicamente la obra con elementos dramáticos propios del teatro, excluyendo imágenes grabadas o pantallas de vídeo. Así mismo, la luz y el sonido resultan decisivos para establecer los distintos espacios y ambientes.



## **Capítulo 4 Texto de la adaptación teatral**





# La Regenta

Versión teatral libre de la obra homónima de Leopoldo Alas *Clarín*

Por Marina Bollaín

Colaboración: Vanessa Montfort

Marzo 2012



## SINOPSIS

Ana Ozores, una mujer admirada y conocida de la vida social actual y, en apariencia, felizmente casada con un político relevante, se verá envuelta en un triángulo amoroso cuyos detalles más escabrosos serán expuestos públicamente en un programa del corazón.

*Nota:* Las barras / indican el lugar donde el diálogo se interrumpe o superpone.



## DRAMATIS PERSONAE

ANA OZORES	Una bella mujer de unos 30 años, conocida en la vida social actual.
VÍCTOR QUINTANAR	Un político de unos 50 años y marido de Ana Ozores.
FERMÍN DE PAS	Un psicólogo y escritor de <i>best-sellers</i> de autoayuda, de unos 40 años.
ÁLVARO MESÍA	Un conocido actor en sus horas bajas y <i>playboy</i> , de unos 45 años.
VISITACIÓN	Amigo <i>gay</i> de Ana Ozores y Álvaro Mesía y, de unos 40 años.
PAULA	Mujer de Fermín de Pas, de unos 50 años.
PETRA	Polémica presentadora de un programa del corazón, de unos 35 años.
REGIDOR/A:	Trabajador/a del plató de televisión. Unos 30 años.
TIEMPO	El actual.
LUGAR	El plató de un programa sensacionalista del corazón.  La casa de Ana Ozores y Víctor Quintanar  El despacho de Fermín de Pas en una alta torre de la zona financiera de la ciudad.  Un <i>resort</i> /golf de lujo.  Un bar.



## PRÓLOGO

*Música del siglo XIX. Escuchamos en off el texto de una página de Google sobre La Regenta.*

VOZ EN OFF: *La Regenta*. Wikipedia, la enciclopedia libre. Escultura dedicada a *La Regenta* en la Plaza de la Catedral de Oviedo.

*La Regenta* (1884) es la primera novela de Leopoldo Alas *Clarín*. Ana Ozores es la joven mujer del antiguo regente de la audiencia de Vetusta, una ciudad de provincias. Casada con un hombre mucho mayor que ella será cortejada por un sacerdote, el Magistral de la villa don Fermín de Pas y por el donjuán provinciano Álvaro Mesía/

*La Regenta* en la web de RTVE puedes disfrutar de la serie. Disfruta con todos los capítulos/

La Regenta, Restaurante, bodas, bautizos, comuniones/

Imágenes de *La Regenta*. Informar sobre las imágenes/

## ESCENA 1

*La música del siglo XIX se transforma en un tema funky con la misma melodía. Sobre la voz en off se ve a Ana Ozores en un photocall con su marido, Víctor Quintanar.*

VOZ EN OFF: Mientras nuestra heroica audiencia dormía la siesta, la mujer más respetada y más deseada, un mito de la alta sociedad empezaba a tambalearse. Siempre elegante, siempre correcta, siempre... PERFECTA. Desde que la captaron nuestras cámaras por primera vez nos enamoramos de ella. Como su marido, Víctor Quintanar, que a pesar de ser veinte años mayor que ella consiguió ensartarle un anillo y que la Ozores le colgara el título de “el amor de su vida”. Cada paso que daba esta mujer de hielo siempre era noticia aunque parecía no tener secretos, ni intimidades o amigos a los que contárselas. Pero... ¿y si por fin tuviéramos algo que



contar sobre Ana Ozores? A continuación, todos los detalles del escándalo relatados por sus protagonistas en... *EL SHOW DE PETRA*.

*Ráfaga del programa. Luces. Aplausos. Nos encontramos ahora en el plató del programa. Vemos a PETRA, la presentadora: una mujer de unos 40 años, maquillada de forma estridente y con un traje dos tallas menor de lo deseado.*

PETRA: *(Al público)* Gracias. Gracias y bienvenidos a esta noche increíble que vamos a vivir juntos. Y les aseguro que hubiera preferido no tener que tratar este tema en mi programa porque, como ustedes saben, me une una amistad de muchos años con los personajes implicados. Pero... en este programa nos debemos a ustedes, a la noticia y al periodismo. En este programa no hacemos distinciones. *(Aplauso)*

Quiero dar las gracias al público que nos acompaña hoy en el plató, que ha venido desde Alcorcón y Los Ángeles de San Rafael.

Esta noche *(suena una música intrigante)* la dedicaremos a una conflictiva separación en la que ya se habla de cláusulas de confidencialidad entre las partes, pero... ¿podrán evitar que salgan a la luz los verdaderos motivos? ¿Qué hablen terceros? *(Pausa)* Vamos a ofrecerles durante el programa de hoy *todos* los detalles del *mayor escándalo* que ha sacudido al mundo del corazón, contados *en riguroso directo* por sus protagonistas.

Y estarán hoy *aquí*. Por primera vez. En *este* plató. En directo. *(Aplausos)*

La mujer más respetada de nuestra sociedad, la reputación más intachable se ve hoy salpicada por el escándalo, pero... ¿cómo empezó su caída? *(Pausa)* Les aconsejo que a partir de este momento no se separen de la pantalla y pongan en hora sus relojes: volvemos *exactamente* en siete minutos.

## ESCENA 2

*Analepsis. Nos encontramos en el despacho de Fermín de Pas situado en la torre más alta de la zona financiera de la ciudad. Teclea sobre su portátil. Viste de forma elegante: quizás un traje de Yves Saint Laurent impecable y zapatos italianos. Es un hombre grande, de gesto frío y altivo, tez blanca y pelo moreno. Para ser un hombre que escribe sobre cómo enriquecer el espíritu y alcanzar la felicidad, está demasiado pendiente de su cuerpo y de su imagen.*

*Entretanto ha entrado PAULA, su mujer. Tiene 50 años, 10 más que él, y los aparenta. No es atractiva pero tiene un gesto duro que anuncia carisma y personalidad, maternal y fuerte. Viste sobria y sin demasiada gracia. Quizás zapatos con poco tacón; pelo corto o recogido.*

*Entra con algunas cartas que va seleccionando, recoge papeles aquí y allá mientras habla.*

PAULA:       ¿Pero todavía estás con el ordenador? Venga, Fermín, que vamos a llegar tarde, hombre... *(Pausa)* Y ya sabes que no me gusta. Además, vamos a llamar la atención, hoy estamos en el palco del ministro.

*Fermín sigue tecleando sin mirarla.*

PAULA:       Ah, no sé si te ha dicho Rosa: al parecer ha llamado ese hombre tan pesado... Oy, qué rabia me da, cada vez tengo peor la memoria. El que se presentó aquí la semana pasada sin cita y le dije que no estabas/

FERMÍN:       *(Mientras teclea)* Santos Barinaga.

PAULA:       Eso. Bueno, pues lo mismo que el otro día. Que tenía que hablar contigo, que se ha leído tu libro y que si le debes no sé qué de derechos de autor...

FERMÍN:       ¿Y qué te dijo?

PAULA:       ¿Pues no te lo estoy contando?

FERMÍN: No, del libro, del libro...

PAULA: ...Ah, pues eso, que te habías aprovechado de sus ideas, que te iba a demandar...

FERMÍN: Barinaga es y siempre será un pobre hombre. El manuscrito ese que me envió no servía ni para hacer fuego, ¿y me acusa de plagio? Es patético/

PAULA: El caso es que como insistía en que te pusieras, que por la amistad que un día os unió, se lo debías/

FERMÍN: ¿Qué amistad?

PAULA: Pero ya le he dicho que el tiempo de mi marido ahora vale mucho dinero/...

FERMÍN: Y el tiempo no estamos para perderlo, Paula, así que, ya sabes, no estoy. ¿Y las citas de mañana?

PAULA: Pues me ha dicho Rosa antes de irse que el Marqués de Vegallana ha dicho que sí, que puede venir una hora antes y, ah... no te lo he dicho, han llamado de parte de Ana Ozores.

FERMÍN: —

PAULA: Sí, a mí también me ha parecido curioso. Muy curioso...

FERMÍN: ¿Y no ha llamado ella directamente?

PAULA: No.

FERMÍN: ¿Quién ha sido? ¿Su marido?

PAULA: No, dice Rosa que era otra mujer.

FERMÍN: *(Irónico)* Qué pasa, ¿es que la Ozores no se digna a llamar ella misma a este despacho y se lo encarga a la asistente?

PAULA: A orgullo no hay quien gane a esa buena señora, desde luego.

FERMÍN: Curioso, sí... Pues sea lo que sea, si quiere acudir a esta consulta mejor que llame ella misma como hace el marqués.

*Fermín queda pensativo.*

PAULA: Te digo una cosa, la culpa la tienen todos los que le bailan el agua, y los primeros, los periodistas. Esa mujer tan perfecta no será. A mí me pone muy nerviosa. A veces me parece que está en Babia.

FERMÍN: Es extraña, sí...

PAULA: Y te mira como traspasándote. Como si estuviera por encima del bien y del mal. Y te digo una cosa, no lo dice nadie pero en el fondo es una nueva rica.

FERMÍN: *(La reprende)* Paula...

PAULA: ¡Es verdad! Vale lo que vale su belleza. Dicen que si no llega a ser por sus tías que la envolvieron para regalo siendo muy jovencita, no se había casado tan bien y no tendría un euro.

FERMÍN: *(Sonríe)* Qué cruel eres cuando quieres.

PAULA: Es que la gente tiene la memoria muy frágil, hijo, y haz el favor de apagar eso ya, que no llegamos...

FERMÍN: *(tecleando)* Ana Ozores...

*PAULA sale de escena. Fermín busca en Google información sobre Ana Ozores. Se queda pensativo. Entra PAULA de nuevo y FERMÍN cierra el ordenador.*

PAULA: ¿Qué haces, cariño? *(Pausa)* Mira que te gusta pensar, hijo.

FERMÍN: Estaba asombrado ante la cantidad de seguidores que tengo en *twitter*.

PAULA: Es que mi marido es un escritor brillante. ¿De qué te asombras?

FERMÍN: Cuando leo lo que me escriben, su admiración, tengo una perspectiva más real de donde estoy. Aunque también he estado leyendo otro tipo de comentarios.

PAULA: ¿De quiénes?

FERMÍN: ¿Quiénes van a ser? Los progres de siempre. Me hace gracia: si todos son

políticos y periodistas, por qué no tienen los santos cojones/

PAULA: No hables mal/

FERMÍN: Por qué no me critican en sus tertulias de radio en lugar de cotillear a través de comentarios anónimos.

PAULA: ¿Y?

FERMÍN: —

PAULA: Que qué dicen *las porteras*. ¿Es divertido?

FERMÍN: Que hago política bajo cuerda, que mis libros son basura de autoayuda, hacen quinielas sobre quiénes son mis asesorados... Si supieran... Esta ciudad ya se me ha quedado pequeña, Paula. Cuando pienso en todas esas personas que están pendientes de cada palabra que escribo, ¿sabes de lo que me acuerdo?

PAULA: ¿De qué, cariño?

FERMÍN: (*Con frialdad*) De cuando tenía dieciséis años y vendía seguros por “La Encimada”. De eso me acuerdo. De que me pagué los estudios de psiquiatría gracias a ti, que te pusiste a trabajar como una negra. De eso me acuerdo. Y ahora, desde esta torre veo “La Encimada” en aquel montículo tan insignificante... ¿Y qué han hecho los dueños de esas casas Paula? (*Pausa*) ¿Heredar? (*Pausa*) ¿Y yo?

PAULA: Y nosotros.

FERMÍN: ¿Y nosotros? ¿Es que no me lo he ganado a pulso? ¿No nos lo hemos ganado, Paula?

PAULA: Por supuesto, cariño.

FERMÍN: Ahora camino por “La Encimada” y los conozco a todos muy bien: entro en sus fiestas y en sus vidas, hacen cola en mi consulta y aplauden cada uno de mis comentarios, hasta el más intrascendente.

*Pausa. Ambos quedan pensativos mirando la pantalla del ordenador.*

PAULA: Qué cosas...

FERMÍN: Sí, qué cosas.

PAULA: Habrá que llamar a Ana Ozores a ver qué quiere, ¿no te parece?

Y vámonos ya que llegamos tarde.

*Ambos salen de escena.*

### ESCENA 3

*Analepsis. Estamos en casa de Ana. Un salón lujoso muestra que viven muy holgadamente. Un gran retrato de Ana domina el salón. Víctor, unos 50 años, vestido con un batín caro está sentado en un sofá con Ana, una mujer muy guapa, de unos 30. Víctor está leyendo. Ella va vestida de calle, sport pero elegante. Tiene un portátil sobre el regazo.*

ANA: À Víctor! Pero cómo pueden tener tan mala idea... con la de fotos que hicieron y tenían que poner justo esta...

VÍCTOR: ¿Otra vez mirando eso? ¿No te cansas de leer tonterías?

ANA: No son tonterías, Víctor, tengo que saber lo que la gente dice de mí.

VÍCTOR: ¿Qué gente, Ana? ¡Qué más te da lo que digan de ti! No es sano leer todo lo que se publica de uno, en serio.

*Ana guarda silencio.*

VÍCTOR: Anda, cierra eso.

ANA: Otra invitación. Ahora a ver qué me pongo, son siempre los mismos...

VÍCTOR: En toda mi carrera política jamás he hecho caso de lo que se decía de mí.

Si lo hubiera hecho, me habría vuelto loco.

ANA: Lo tuyo es distinto.

VÍCTOR: ¿Distinto? No. Conozco muchos políticos que están todo el día consultando encuestas, audiencias, y te aseguro que no es bueno para tomar decisiones.

ANA: Pero es importante saber cómo llegas a la gente.

VÍCTOR: Solo hasta un punto. Si te obsesionas, al final solo te importa que se hable bien de ti, olvidando lo más importante.

ANA: ¿Es eso lo que piensas de mí?

VÍCTOR: No tonta, lo tuyo es distinto (*Le acaricia la cabeza como a una niña pequeña*).

ANA: Lo mío es menos importante, quieres decir.

VÍCTOR: No, lo que quiero decir es que son comentarios intrascendentes de personas que no tienen ninguna importancia.

ANA: Pues a mí me hacen daño. ¿A ti no hay nada que pueda afectarte?

VÍCTOR: Por supuesto: no podría soportar que tú me fallaras, por ejemplo.

ANA: ¿Por qué dices eso?

VÍCTOR: ¡Pues porque eres lo más importante para mí! Vaya, cómo estamos esta noche. A ver si adivino: es por tu cita de mañana.

ANA: Es que no sé muy bien por qué voy ni qué le voy a contar.

VÍCTOR: Vas por su libro El secreto de la vida, porque es un escritor que te gusta y que quizá te pueda ayudar.

ANA: Ya. Eso es lo que me preocupa. No sé si le tengo que contar mi vida... ni si quiero hacerlo.

VÍCTOR: No creo que tengas obligación de nada. Cuéntale lo que quieras.

ANA: Ya pero, por ejemplo, ¿le hablo de la barca?

VÍCTOR: ¿La barca? (*Pausa*) Pero Ana... eso pasó hace mucho tiempo. Mi Anita...

en el fondo sigues siendo la niña de la barca, mi niña... (*Le pasa el brazo por los hombros*)

*Entra Visitación.*

VISITACIÓN: Buenas noches... (*Besa a los dos*)

ANA: Buenas noches.

VÍCTOR: Qué hay Visitación. Os dejo solos. (*Sale*)

VISITACIÓN: Qué sería estas. Espero no haber interrumpido nada.

ANA: Mañana voy a conocer a Fermín de Pas.

VISITACIÓN: ¿En serio? Me encantó La llave de la vida.

ANA: El secreto, El secreto de la vida.

VISITACIÓN: Bueno, como se llame. Anda, llévame contigo...

ANA: No puedo. Es (*duda*) una visita privada.

VISTACIÓN: Ah, usted perdone... una visita privada... qué intriga, por Dios... (*Cambia de tema abruptamente*) Mira lo que te he traído (*Saca un vestido de una bolsa de boutique*) ¿No es una monada?

ANA: ¿Para mí?

VISITACIÓN: No, para Víctor, no te digo...

ANA: Es monísimo, y me viene de perlas, dime cuánto ha sido.

VISITACIÓN: Pero qué boba eres, es un regalo para ir al estreno de Mesía.

ANA: ¿Qué estreno?

VISITACIÓN: ¿Pero tú en qué mundo vives? Estrena Tiempo de mentiras.

ANA: (*Recordando*) Es verdad, lo leí en su *twitter*...

VISITACIÓN: Creo que está fantástico. Me ha preguntado expresamente por ti.



ANA: (Se pone roja.) Ya... ¿era el viernes no?

VISITACIÓN: Sí.

ANA: Pues el viernes no puedo, Víctor tiene una cena en la Cámara de Comercio. Es muy importante para él.

VÍCTOR: (Entrando) ¿Qué pasa conmigo?

ANA: El viernes hay un estreno de cine y Visitación quiere que le acompañe.

VÍCTOR: Estupendo, así sales un poco.

VISITACIÓN: Hecho.

ANA: Pero, ¿no quieres que vaya a la cena?

VÍCTOR: Si, pero prefiero que te diviertas. ¿Qué película vais a ver?

VISITACIÓN: Tiempo de mentiras. Es el último estreno de Mesía.

VÍCTOR: Este Mesía no para de trabajar. Pero se lo merece, es muy bueno. Dale un saludo de mi parte.

VISITACIÓN: Se lo daré...

VÍCTOR: ¿Y qué tal va todo, Visitación?

VISITACIÓN: (Hablando muy deprisa) Pues como siempre, corriendo de un lado a otro, apagando todos los fuegos, ocupándome de todo, que parece que si no estoy yo nada funciona. Fíjate que ahora soy presidente de mi comunidad. Ayer, si no intervengo, casi se pegan en una junta por un aire acondicionado. Es que la gente ha perdido la educación, Víctor, ¿que te molesta tu vecina? Pues hay formas de decir las cosas. Yo creo que nunca hay que perder los modales, además, en un barrio tan bueno, hombre, eso les dije, señoras, que parecen poligoneras...

VÍCTOR: (Mareado con la cháchara de Visitación la interrumpe) Me vais a perdonar pero me voy a dormir. Mañana tengo una reunión importante.

VISITACIÓN: Buenas noches, caballero.

VÍCTOR: Buenas noches (Víctor le da un beso en la frente a Ana) Hasta pronto,

Visitación. (*Le besa en las mejillas y sale.*)

VISITACIÓN: Bueno, pues ya lo has oído: el viernes a divertirnos y... ~~A~~ comernos la noche!

*Hace un gesto lascivo de dar un mordisco.*

ANA: Qué peligro tienes...

VISITACIÓN: No lo sabes tú bien. ¿A qué hora te recojo?

ANA: No sé, quería ir a la peluquería.

VISITACIÓN: Te acompaño, para eso me tienes a mí.

ANA: Vale.

VISITACIÓN: Bueno *chao*, me voy que he quedado con Obdulia. Da una cena y quiere que le eche una mano. (*Le da dos besos*)

ANA: Hasta luego.

VISITACIÓN: No me falles el viernes que Mesía cuenta contigo.

ANA: ¿Te lo ha dicho él?

VISITACIÓN: Está deseando verte... Adios preciosa.

*Sale.*

#### **ESCENA 4**

*Analepsis. Consulta de Fermín. Fermín entra en escena con una libreta y mirando la hora.*

FERMÍN: (*Hablando por teléfono*) Paula nada, mira, no me esperes... Sí. Con Ana

Ozores. Venga, luego hablamos.

*Ana entra en la consulta de Fermín. Va elegante y muy femenina aunque sencilla. Fermín le saluda con mucha formalidad dándole la mano.*

ANA: (Turbada) Buenos días.

FERMÍN: Buenos días.

ANA: Encantada.

FERMÍN: Lo mismo digo, Ana. Pasa, siéntate.

*Ana toma asiento. No sabe qué decir.*

FERMÍN: Cuéntame Ana, qué te trae por aquí.

ANA: Gracias por recibirme... tenía muchas ganas de conocerle, me encantó su último libro.

FERMÍN: Gracias...

ANA: Le parecerá una tontería pero sentí que estaba escrito para mí.

FERMÍN: Quizás lo estaba. *(Silencio. La observa. A ella le incomoda)* Lo primero que vamos a hacer es conocernos, ¿de acuerdo? Tú has leído mi libro. Conoces algo de mí. De ti es difícil no saber porque estás muy presente en los medios de comunicación/

ANA: A veces quisiera no estarlo tanto.

FERMÍN: ¿A qué te refieres?

ANA: *(Se arrepiente de haber sido tan sincera)* A nada en particular.

FERMÍN: Ya. *(Cambia de tema)* ¿Recuerdas algo del libro que te haya gustado especialmente?

*Fermín empieza a tomar nota de las palabras de Ana.*

ANA: Me gustó la historia de la pepita de oro: *(Como si lo hubiera leído mil veces y lo supiera de memoria)* ¿Cómo era? Si jugando en el río encuentras entre la arena una pepita de oro es absurdo pensar que ya eres rico, pero tampoco la tiras con desprecio creyendo que no vale nada.

FERMÍN: ¿Y sabes por qué te llamó la atención?

ANA: No sé. Me pareció bonito, supongo.

FERMÍN: Todos buscamos oro en la vida, Ana, algo en lo que creer, algo bello que de sentido a todo. *(La mira atentamente)* Creo que pasaste la infancia y juventud en un internado en Irlanda, ¿es así?

ANA: Sí.

FERMÍN: ¿Cuándo veías a tu familia?

ANA: Veía a mi padre en verano. Pero eso no tiene nada que ver.

FERMÍN: ¿Nada que ver con qué?

ANA: No sé, con mi vida, con lo que me ocurre.

FERMÍN: ¿Y qué te ocurre?

ANA: Nada, solo que a veces me canso de la gente, no quiero salir, todo me aburre... Bueno, como a todo el mundo, ¿no?

FERMÍN: Ana, me alegro de que hayas confiado en mí. Mucho, de verdad. Hay que elegir con cuidado a quién abres tu corazón. Una vez escogido es preciso considerarle como lo que es, un padre espiritual o mejor como un hermano mayor del alma con quien las penas se desahogan y las dudas se desvanecen.

ANA: Pero yo no tengo penas, estoy bien. Tengo un marido que me quiere, la gente me aprecia... es solo que... a veces... siento una angustia que no se explicar... *(Ana se echa a llorar)*

FERMÍN: Tranquila, tranquila... Intenta explicarlo.

ANA: (Más calmada) Es que yo no sé por qué... ¿por qué me pasa esto?

FERMÍN: ¿Y crees que sirve para algo preguntarse *por qué*?

ANA: (Confusa) No sé...

FERMÍN: Pues sí, preguntarse *por qué* sirve para justificarse, para perderse en excusas y, en definitiva, para no vivir el presente.

ANA: Vivir el presente...

FERMÍN: Ana, todos somos responsables de nuestros actos. Pero no somos responsables de lo que sentimos. Los sentimientos no los elegimos y no podemos cambiarlos. No importa *por qué* te sientes mal. La pregunta interesante es *cómo* te sientes, *para qué* te sientes así, *cuándo* te sientes así. Y sobre todo que te *des cuenta* de lo que realmente te pasa, aquí, en este momento.

*Ana escucha embelesada.*

FERMÍN: ¿Podrías decirme cuándo sientes esa angustia?

ANA: ¿Cuándo? No sé, a veces, sin ningún motivo.

FERMÍN: El motivo sería otra vez el por qué y hemos dicho que eso no es lo interesante. ¿Te ocurre cuando estás sola? ¿Con alguien en concreto?

ANA: No sabría decir.

FERMÍN: A ver, ¿cuándo fue la última vez que sentiste esa angustia?

ANA: Hace unos días. Tenía que ir a la entrega de un premio pero al final no pude acudir.

FERMÍN: ¿Estabas sola en casa?

ANA: Quintanar tenía que venir a recogerme y yo me estaba arreglando pero de repente me sentí incapaz de elegir un vestido, de maquillarme, de peinarme...

FERMÍN: ¿Puedes describir cómo te sentías?

ANA: Sé que suena idiota pero dudaba de todo, estaba como bloqueada, no podía decidirme por nada y al darme cuenta me dio pánico.

FERMÍN: ¿Pánico de qué?

ANA: De no poder resolver las cosas más sencillas, pensé que me estaba volviendo loca, que nunca más podría salir de casa, que Quintanar me abandonaría por loca... y, no sé, fue un torbellino de ideas que acabaron agolpándose en mi garganta.

FERMÍN: ¿Y qué ocurrió después?

ANA: Llegó Quintanar y me encontró llorando como una niña pequeña, angustiada, desconsolada.

FERMÍN: Bien, hemos visto cuándo te ocurre y cómo te ocurre. ¿Tienes alguna idea de para qué te sucede esto?

ANA: ¿Para qué? No entiendo la pregunta.

FERMÍN: A lo mejor nuestro cuerpo nos está queriendo decir algo, quizás hay algo que te está impidiendo ser feliz.

ANA: Ya he dicho que en mi vida está todo bien, tengo todo lo que necesito.

FERMÍN: ¿Entonces por qué estás aquí?

ANA. Sí, quizá ha sido un error. Perdona las molestias

*Ana hace ademán de irse.*

FERMÍN: Siéntate Ana. *(Ana toma asiento)* Mi deber es enfrentarte a lo que te ocurre y hacer que te des cuenta de tus sentimientos. Pero si tú no quieres conocerlos, si tú no quieres encontrarte a ti misma, yo no podré ayudarte.

*Ana guarda silencio sin saber qué hacer.*

FERMÍN: Te voy a hacer un regalo.

ANA: ¿A mí?

FERMÍN: Toma. (*Fermín le da una libreta*) Quiero que escribas en ella los momentos de felicidad en tu vida y, si te acuerdas, cuánto duraron. En un lado pones el suceso, “boda”, por ejemplo, y en el otro, el tiempo que duró la felicidad. Es interesante saber exactamente cuánto tiempo hemos sido felices, porque ese es el único tiempo que verdaderamente importa. (*Pausa*) Estos son los deberes para la próxima vez que nos veamos.

ANA: (*Con enorme tristeza*) ¿Y si traigo la libreta vacía?

*Ana y Fermín se giran en sus asientos dando la espalda al público.*

## ESCENA 5

*Plató de televisión. Luces. Ráfaga de entrada y aplausos.*

PETRA: Buenas noches de nuevo, y para los que acaben de incorporarse a este especial sobre Ana Ozores, tenemos el inmenso placer de anunciarles a un invitado muy, muy especial. Alguien que siempre ha rechazado acudir a un plató pero que hoy hace una excepción para defender a una amiga. Les daré una pista: es alguien muy cercano a Ana Ozores, muy respetado y conocido por todos. Más pistas: es médico, psicólogo y escritor de novelas y libros de autoayuda. Entre otros (*lee de un papel*): El camino a la felicidad, Qué me pasa: las claves para entenderte a ti mismo, El sabio ermitaño y El secreto de la vida. Cuenta con sesentamil seguidores en *twitter* en España y América Latina y sus libros están traducidos acinco idiomas. Lo mejor de la alta sociedad presume de pasar por su consulta y prácticamente en cualquier hogar podemos encontrar un libro suyo. Está casado desde hace quince años con Paula Raíces, el amor de su vida. Demos la bienvenida ya en nuestro programa a ¡FERMÍN DE PAS! Un fuerte aplauso, por favor.

*Suenan aplausos grabados y música triunfal.*

PETRA: Fermín, es un honor para mí tenerte en plató.

FERMÍN: Gracias.

PETRA: *(Al público)* Fermín y yo somos viejos conocidos pero es la primera vez que acepta venir al programa. Dime una cosa, ¿a la gente no le intimida tu conocimiento de la mente humana?

FERMÍN: ¿Te intimido a ti?

PETRA: *(Riendo)* Mientras no me psicoanalices, no. *(Se oyen risas grabadas)*

FERMÍN: El conocimiento es algo muy relativo. Los psicólogos seguimos formándonos toda la vida y los pacientes me enseñan constantemente cosas nuevas.

PETRA: ¿Qué te enseñó alguien como Ana Ozores?

FERMÍN: *(No se espera la pregunta. Reflexiona un momento)* Ana Ozores me demostró que las apariencias engañan.

PETRA: *(Al público)* ¿Estás sugiriendo que la imagen de Ana Ozores no se corresponde con la persona?

FERMÍN: Así es.

PETRA: *(Al público)* Primer dato importante: el mayor confidente de Ana Ozores asegura que no es como todos la imaginábamos. Pero entonces ¿QUIEN ES ANA OZORES? ¿Quién la conoce realmente? Fermín de Pas está hoy aquí para darnos las claves de lo que le ha ocurrido. Si quieres dar tu opinión sobre Ana Ozores o sobre lo que se está diciendo envía tu mensaje al 78766 escribiendo *SHOWDE PETRA*. Repito: envía tu opinión al 78766 escribiendo *SHOWDE PETRA*. *(Volviéndose a Fermín)* Fermín, ¿te consideras amigo de Ana?

FERMÍN: Se podría decir así.

PETRA: No pareces muy seguro.



FERMÍN: Efectivamente, Ana es muy reservada.

PETRA: ¿Sabes por qué Ana Ozores es la protagonista de este especial?

FERMÍN: (*Con gravedad*) Sí.

*Silencio. Música intrigante.*

*Empiezan a llegar sms al programa: “Fermín, qué bien hablas, me encantan tus libros”, “Ana tiene un polvazo”, “¿Y a quién le importa la vida de esa pija?”, “La Ozores lo que tiene es mucho cuento”, “Petra, guapa, acaba con Ana Ozores”*

PETRA: Detecto cierta preocupación en ti, Fermín. ¿Es así?

FERMÍN: Así es.

PETRA: Y, seguramente preferirías no tener que estar aquí dadas las circunstancias, ¿verdad?

*Fermín asiente.*

PETRA: Por favor Fermín, hálame de ella. ¿Cómo os conocisteis?

FERMÍN: Ana vino un día a verme. Había leído un libro mío y quería conocerme.

PETRA: Y después, ¿qué pasó?

FERMÍN: Empezó a venir con regularidad a mi consulta.

PETRA: Sé que tienes que guardar secreto profesional pero puedes decirnos a grandes rasgos, ¿qué le pasaba?

FERMÍN: Bueno, efectivamente no puedo hablar de lo que un paciente cuenta en la consulta pero sí puedo decir que estaba algo inquieta, en ocasiones triste y que mi libro le había reconfortado.

PETRA: Este es el libro ¿no? (*Petra muestra a la cámara un libro*). El secreto de la vida publicado por Enigmas, yo ya lo tengo en casa, no se lo pierdan.

FERMÍN: En efecto, son una serie de cuentos que nos dan claves sobre la forma de vivir la vida de un modo más acorde con nosotros mismos.

PETRA: ¿Crees que Ana tenía problemas en ese sentido?

FERMÍN: Bueno, ¿quién no los tiene? Todos andamos buscando algo que en el fondo está en nosotros, no fuera de nosotros.

PETRA: *(Temiendo que empiece a darle un sermón autoayuda)* Bueno, resumiendo, Ana fue a verte porque tenía problemas.

FERMÍN: No exactamente.

PETRA: ¿Te habló Ana de su matrimonio?

FERMÍN: Me contó lo que todo el mundo sabe, que se casó joven y que no tenía ningún problema con Quintanar.

PETRA: ¿Crees que decía la verdad?

FERMÍN: Creo que Ana quería a su marido.

PETRA: Te quiero hacer una pregunta y espero que seas sincero: ¿Era Ana Ozores feliz?

FERMÍN: ¿Me preguntas como terapeuta o como amigo?

PETRA: Como amigo.

FERMÍN: La felicidad no es algo absoluto o constante.

PETRA: Uf, qué complicado es hablar contigo. Otra vez: ¿era Ana Ozores feliz sí o no?

FERMÍN: No siempre.

PETRA: Pero, ¿te lo dijo ella alguna vez?

FERMÍN: Bueno, no directamente.

PETRA: *(A los espectadores)* Todos hemos oído a uno de los mejores amigos de Ana afirmar: ANA NO ERA FELIZ. ¿Sabes si tenía algún problema económico, con el alcohol, drogas? ¿Estaba embarazada?

*Sms siguen llegando: “Ya se sabe: los ricos también lloran”, “Que se joda”, “Ana es una pobre mujer... ¿por qué no la dejan en paz?”*

FERMÍN: Su mayor problema era que se sentía muy sola.

PETRA: Pero tiene un amplio círculo de amistades...

FERMÍN: Lo dudo.

PETRA: Siempre la vemos en las fiestas de la Marquesa de Vegallana, de Obdulia Fandiño o en el *resort* de Carraspique.

FERMÍN: Son círculos en los que se mueve su marido. Me consta que Ana no tiene ningún interés en toda esa gente, los considera triviales y le aburren sus fiestas.

PETRA: ¿Eso va también por Visitación Olías? ¿Lo conoces?

FERMÍN: Sí.

PETRA: ¿Sabes qué relación tiene con ella?

FERMÍN: Es un amigo de Ana. Ella nunca me habló de él, por lo que entiendo que no tenían gran confianza. *(Categórico)* Si Ana tenía un problema acudía a mí.

PETRA: A lo largo de la noche vamos a tener la oportunidad de comprobar tus palabras Fermín, porque uno de nuestros invitados es, precisamente, Visitación Olías, que imagino que tendrá su propia versión de los hechos.

FERMÍN: *(Visiblemente contrariado y mirando alrededor suyo)* Me parece perfecto.

PETRA: Por último, Fermín, ¿conoces personalmente a Álvaro Mesía?

FERMÍN: *(Seco)* Poco.

PETRA: ¿Podríamos calificarlo de amigo de Ana? No me contestes ahora, volvemos tras la pausa con las declaraciones de Fermín sobre Álvaro Mesía. Y también tendremos aquí, en exclusiva, a Visitación, una de las personas que más cerca ha estado de Ana. ¡No se me vayan, que paso

lista! ¡Visitación Olías lo cuenta todo!

*Petra se sienta en uno de los sillones y se gira dando la espalda al público.*

## ESCENA 6

*Analepsis. Visitación y Mesía se encuentran en un bar. Visitación está sentado. Llega Mesía con dos bebidas.*

VISITACIÓN: *(Le mira de arriba a abajo. Coge su bebida)* Gracias. Estás cada día más guapo, no sé cómo lo haces, por ti no pasa el tiempo.

ÁLVARO: Ojalá no pasara...

VISITACIÓN: ¿A que no sabes con quién estuve ayer?

ÁLVARO: ¿Con quién?

VISITACIÓN: Con Anita Ozores.

ÁLVARO: *(Cambia visiblemente de actitud, se pone algo tenso y más atento)* ¿Ah, sí? ¿Y qué se cuenta?

VISITACIÓN: La he convencido para venir al estreno. Le dije que tú esperabas que fuera.

ÁLVARO: Qué liante eres...¿pero quién te ha dicho a ti...?

VISITACIÓN: Estos *(Señalándose los ojos)*.

ÁLVARO: ¿Qué has visto tú? No puede ser. Qué bicho eres. Y yo tratando de ser discreto...

VISITACIÓN: ¿Y ella qué?

ÁLVARO: Ella... no estoy seguro de que sepa que me interesa.

VISITACIÓN: Seguro estoy yo... y más: estoy seguro de que le interesas tú.

ÁLVARO: ¿Ah sí? ¿Y cómo lo sabes?

VISITACIÓN: Te sigue en *twitter*.

ÁLVARO: (*Encantado con la noticia*) ¿Me sigue?! Bueno, eso no significa nada, tengo muchos seguidores.

VISITACIÓN: No significa nada, ¿eh? Pues te has emocionado un poco.

ÁLVARO: (*Medio en broma*) Debe de ser la edad.

VISITACIÓN: (*Saca un i-pad y lo enciende*) Tú has caído esta vez de verdad, te lo conozco yo. Pero también te digo una cosa: tu trabajo te va a costar. Mírala.

*Le enseña algo en el i-pad.*

ÁLVARO: Ya estamos con el mito de Ana Ozores.

VISITACIÓN: Mito o no, hasta ahora no se ha liado con nadie. ¿No es preciosa, Álvaro?

ÁLVARO: Sí, eso a la vista está.

VISITACIÓN: No, no todo está a la vista y como ella tampoco es de las que van marcando figura... ¡pero si la vieras!

ÁLVARO: Me lo imagino.

VISITACIÓN: No es lo mismo. Si la pudieras ver en su cuarto, por la mañana... Alguna vez he llegado antes de que se levantara, duerme desnuda, la tendrías que ver, como se despereza, se retuerce, suspira, da abrazos a las almohadas... esa mujer está muerta de hambre, tú me entiendes. Pero, aun así, te va a costar mucho, pero que mucho trabajo.

ÁLVARO: Puede que no tanto.

VISITACIÓN: Mucho tiempo llevas pensándolo. (*Le enseña otra foto en el i-pad*). Hacéis buena pareja. Mira lo que ha escrito Obdulia: (*Lee*) *Mesía, como*

*siempre, al acecho.* Y la Marquesa: *Creo que me perdí lo mejor.* Te tienen calado, no te quitaron ojo la otra noche.

ÁLVARO: ¿Y qué más sabes de ella?

VISITACIÓN: Curiosón, mira, ¡el que no está enamorado!

ÁLVARO: ¿Enamorado? Sería la primera vez. Me ponen las casadas, eso sí. Y si son estrechas más: cuanto más tardan en caer, más calientes son luego.

VISITACIÓN: Pues ella aparentemente es un hielo. Pero la procesión va por dentro. Vuelve a tener ataques de ansiedad. Cuando se casó se le pasaron pero han vuelto. Está de mala leche, le aburre todo, está siempre sola en casa.

ÁLVARO: Eso no significa nada.

VISITACIÓN: Eso es mucho.

ÁLVARO: Nada en mi favor.

VISITACIÓN: ¿Y tú qué sabes? Mira, alelao, que no te enteras: si le hablo de ti palidece o se pone como un tomate, se calla y después cambia de conversación. Cuando coincidimos en algún sitio, en cuanto no la miras no te quita ojo. La tengo fichada... aunque a mí en realidad me da igual.

ÁLVARO: ¿No eres su amigo íntimo?

VISITACIÓN: Su amigo sí, ¿pero íntimo? Ella no tiene intimidades con nadie. Por ella nunca sabré nada. A no ser que ahora se lo cuente todo a Fermín de Pas, ya sabes que ha empezado a ir a terapia.

ÁLVARO: Sí, algo he oído, pero la llevó su marido, ¿no?

VISITACIÓN: No. Quiso ir ella. Estaba entusiasmada con un libro suyo. Como parece que vuelven sus ansiedades y sus tristezas pues busca ayuda en Fermín. Y mucho cuidado con él, ¡que ese sabe teología parda!

ÁLVARO: ¿Sí? ¿Es tan manipulador como parece?

VISITACIÓN: ¿Ese? Ese conoce la vida y traspies de toda “La Encimada”, si un día hablara...

ÁLVARO: Un psicólogo no puede contar lo que oye en la terapia.

VISITACIÓN: Yo de ese no me fiaría nada.

ÁLVARO: Bueno, no hablemos de otros, hablemos de nosotros... *(Se acerca a él insinuante, le acaricia la cintura)* ¿Cómo te voy a agradecer yo todas las molestias que te estás tomando? *(Le atrae hacia sí)*

VISITACIÓN: ¿A qué viene esto?

ÁLVARO: Tontorrón... ¿ahora te pones orgulloso?

VISITACIÓN: A mí no me engañas... no me tienes que adular para que te ayude con Ana.

Estoy harto de oír hablar de ella, todo el mundo igual: la Ozores no tiene líos, la Ozores solo está con su marido...*(Poniendo la voz impostada)*  
¡LA OZORES! *(Con enorme desprecio)* Ana es como todas, una más.  
¡Tíratela, Álvaro! ¡Tíratela de una puta vez! Y a mí no me líes la cabeza que sabes que soy muy sensible.

*Visitación se marcha. Álvaro saca el teléfono y escribe un twitt.*

## ESCENA 7

*Analepsis. Consulta de Fermín. Ana y Fermín giran en sus asientos de cara al público. La sesión ha empezado hace poco.*

FERMÍN: Quiero que sepas que cuando vienes a mi consulta no solo me eliges tú como terapeuta sino que yo también te elijo a ti. Si vemos que podemos entendernos y nos elegimos mutuamente empezamos a trabajar juntos. Juntos, es decir, en igualdad de condiciones. Es verdad que yo tengo una cierta experiencia, pero tú sabes mucho más sobre tus problemas que yo.

ANA: Yo no tengo problemas.

FERMÍN: Qué suerte, ¡yo tengo unos cuantos!

*Ana sonríe y se relaja algo.*

FERMÍN: ¿Qué hay de tu libreta de la felicidad?

ANA: Lo siento, se me ha vuelto a olvidar.

FERMÍN: Seguro que conseguiste escribir algo.

ANA: Sí, sobre un amigo de la infancia, Germán.

FERMÍN: ¿Quieres hablarme de él?

ANA: No sé.

FERMÍN: Creí que era un buen recuerdo.

ANA: Lo era. Hasta la noche de la barca.

FERMÍN: ¿Qué pasó?

ANA: Nada, no tiene importancia.

FERMÍN: Ana, debes confiar en mí. Si no es así, es mejor que lo dejemos ahora mismo.

ANA: No, no... está bien.

FERMÍN: Te recuerdo que de esta consulta no puede salir nada de lo que digas.

ANA: *(Haciendo un gran esfuerzo)* Yo tendría ocho años. Una noche me escapé con otro niño, Germán. Nos metimos en un bote de remos y nos quedamos dormidos contándonos cuentos. A la mañana siguiente nos encontró un pescador y me llevaron al colegio. Nadie se creyó nuestra historia. Todo el mundo se enteró. Mis profesoras me miraban con desprecio y el jardinero me pedía besos, cuando no le veía nadie. Desde entonces me trataron como a una...

FERMÍN: ¿Como a una qué, Ana? Verbaliza las cosas.

ANA: *(Con rabia)* Como a una puta.

FERMÍN: ¿Y el otro chico?



ANA: A Germán no volví a verle. *(Ana siente cólera de sus recuerdos)* Qué crueldad, éramos solo dos niños...

FERMÍN: ¿Y tu padre? ¿También se escandalizó?

ANA: Mi padre estaba siempre fuera Ni se enteró.

FERMÍN: Háblame del colegio.

ANA: No tengo buenos recuerdos.

FERMÍN: Ya me imagino. ¿Cómo era?

ANA: Irlandés. Muy católico. Pero no quiero hablar de esto.

FERMÍN: ¿Cuándo volviste a España?

ANA: A los diecinueve años. Mi padre murió y nadie podía hacerse cargo de los gastos del colegio. Así que me fui con mis tías. Un buen día me dijeron que ya iba siendo hora de que abandonara la casa, que no podían mantenerme más. Un amigo común me presentó a Quintanar. Era mayor que yo, un hombre bueno, inteligente y muy agradable. Después de salir un tiempo me pidió que me casara con él. Por fin tuve mi propia casa y un hombre que me protegía y me cuidaba. Es una persona maravillosa.

FERMÍN: ¿De qué te protegía?

ANA: No sé, de nada.

FERMÍN: ¿No te importaba la diferencia de edad?/

ANA: No me arrepiento de nada.

FERMÍN: ¿Por qué habías de arrepentirte?/

ANA: Ya he dicho que no me arrepiento.

FERMÍN: ¿No queréis tener hijos?

ANA: Eso es algo muy personal.

FERMÍN: Por supuesto, pero para eso estamos aquí, para hablar de las cosas que tú llamas personales.

ANA: *(Se pone muy seria. Fermín ha dado en la llaga)* Ni tengo hijos, ni tuve

madre. *(Se queda un momento recordando algo)* En el colegio lloraba todas las noches hasta mojar las sábanas.

FERMÍN: ¿Quieres decir que no tienes hijos porque tu infancia fue infeliz?

ANA: No, claro.

FERMÍN: ¿Entonces?

ANA: Bueno, supongo que me gustaría tener hijos.

FERMÍN: ¿Y Víctor?

ANA: *(Duda unos instantes)* No lo he hablado con él.

FERMÍN: ¿No conoce tus deseos?

ANA: Bueno, no sé, ya vendrán...

FERMÍN: Ana, lo único real es el presente, todo está aquí y ahora. Lo mejor que puedes hacer es no esperar nada del futuro.

ANA: Eso es muy difícil.

FERMÍN: Claro, es más fácil vivir en el pasado o en el futuro. ¡Es mucho más fácil dedicarse a soñar! “Me encantaría tener hijos”. *(Serio, acosándola)* ¡Ana tienes que dejar que las cosas sucedan!

ANA: ¿Yo no puedo hacer nada para tener hijos! Es Quintanar... no puede... ni siquiera dormimos juntos...

*Fermín observa a Ana. Por fin ha dado con lo que quería saber. Sus ojos brillan tras el nuevo descubrimiento. Se levanta y vuelve con un libro.*

ANA: No puedo hacer nada, nada...

FERMÍN: Mira, te voy a regalar este libro mío de cuentos. Es de hace algunos años pero hay uno que me ha recordado a tu historia. Trata de una mujer obsesionada con la muerte. De hecho, pensaba que estaba muerta. Un día paseando por un bosque se vio rodeada de lobos y en lugar de huir se

quedó inmóvil y pensó: si no estuviera muerta se iban a enterar. Los lobos olisquearon su cuerpo y viendo que no se movía... se la comieron.

ANA: ¡Qué horror!

FERMÍN: Sí, qué horror decidir que estás muerto antes de que esto suceda, ¿no te parece?

ANA: Pero yo no he decidido estar muerta, esto no tiene nada que ver conmigo.

FERMÍN: ¿Estás segura?

ANA: (*Firme*) No poder tener hijos no es estar muerta.

FERMÍN: Pero es que tú SÍ puedes, Ana.

ANA: (*Reprochándose y asustada a la vez*) Un momento: ¿Me estás sugiriendo que abandone a mi marido?

FERMÍN: ¿Te lo has planteado alguna vez?

ANA: Por supuesto que no. No sé a dónde quieres llegar.

FERMÍN: Eres tú la que está buscando ayuda.

*Hace una pausa y observa a Ana, que está muy seria y pensativa escuchándole.*

ANA: Nunca he pensado dejar a Quintanar. ¡Nunca!... solo es que... últimamente me siento especialmente sola, sobre todo desde que viaja tanto. A veces hasta tengo miedo de meterme en la cama por las pesadillas.

FERMÍN: ¿Qué tipo de pesadillas?

ANA: No sé, sueños raros.

FERMÍN: ¿Recuerdas alguno?

ANA: A menudo sueño que me persiguen, no veo bien quiénes son pero siento terror y salgo corriendo.

FERMÍN: ¿Y te alcanzan?

ANA: No, pero me cuesta mucho correr y para escapar tengo que meterme por un agujero estrecho, asqueroso por el que mi cuerpo no cabe.

FERMÍN: ¿Sabes qué quiere decir?

ANA: No.

FERMÍN: Las persecuciones y los agujeros son imágenes con connotaciones sexuales.

ANA: *(Turbada)* Ya...

FERMÍN: Pero hablaremos de eso otro día. Por ahora me preocupa que te despiertes sola, con esas sensaciones desagradables. Cuando te ocurra, llámame. *(Le da una tarjeta)* Este es mi móvil.

ANA: No quisiera molestarte más...

FERMÍN: No es molestia. Me gustaría hablar contigo más a menudo y saber cómo estás. Así avanzaremos más rápido en la consulta. ¿Te parece?

ANA: Gracias... bueno, ahora tengo que irme.

FERMÍN: Como quieras.

ANA: No, de verdad, tengo que hacer muchas cosas esta mañana.

FERMÍN: Antes de irte quiero que hagamos un pequeño ejercicio.

ANA: *(Con cierta desconfianza)* ¿Un ejercicio?

FERMÍN: ¿Te has dado cuenta de la cantidad de veces que decimos al día *tengo que*? *Tengo que* indica obligación. Cuando yo veo que me estoy planteando algo como *tengo que* cambio la frase y digo: *quiero*. Así soy el único responsable de lo que hago. Dime tres frases que empiecen por *tengo que* y después, lo que se te ocurra, cualquier cosa.

ANA: Está bien:

Tengo que irme.

Tengo que buscar un regalo para Quintanar.

Tengo que contestar un montón de correos.

FERMÍN: Perfecto, ahora vas a cambiarlo por **quiero**:

ANA: Quiero irme.

Quiero buscar un regalo para Quintanar.

Quiero contestar un montón de correos.

FERMÍN: ¿Qué tal?

ANA: Raro.

FERMÍN: Di las frases varias veces. Al principio puede que te resulten extrañas pero en algún momento las harás tuyas porque esa es la realidad.

ANA: Me va a costar.

FERMÍN: Nadie ha dicho que sea fácil. Ahora volvamos al principio: ¿Quieres irte?

ANA: *(Haciendo un esfuerzo)* Sí, ahora quiero irme. *(Con cierta ansiedad)*  
¿Pero nos vemos la semana que viene, no?

FERMÍN: Me encantará volver a verte. *(Con mucha intención)* Quiero volver a verte.

ANA: Gracias, adiós....

*Paula entra en el consultorio cuando Fermín está diciendo sus últimas frases. Se le cambia el gesto.*

ANA: Adiós...

PAULA: Adiós, buenas tardes.

*Se queda mirando cómo Ana se va. Cuando se ha marchado se dirige a Fermín muy seria.*

PAULA: ¿Has terminado?

FERMÍN: Sí, ya he acabado.

PAULA: Hace hora y media que hemos quedado para comer.

FERMÍN: Lo siento, no me he dado cuenta, se me ha pasado el tiempo.

PAULA: ¿Me puedes decir qué forma es esa de hablar con una paciente?

FERMÍN: No entiendo...

PAULA: “Quiero volver a verte...”

FERMÍN: Es parte de un ejercicio, Paula. Además, te ruego que no entres en el despacho cuando estoy con un paciente.

PAULA: Claro, o con una paciente.

FERMÍN: ¿Te pasa algo?

PAULA: Me pasa que he estado más de una hora esperándote. ¿Para qué estoy yo aquí?, ¿eh? Para atender tus llamadas, organizar tus citas, buscarte nuevos pacientes, planificar las campañas de tus libros... para todo menos para que me tengas en cuenta como persona. ¿Es que soy un mueble viejo del que te olvidas en cuanto aparece una cara bonita en la consulta?

FERMÍN: Pero, ¿qué estás diciendo?

PAULA: Lo que oyes, Fermo. Sabes perfectamente a lo que me refiero.

FERMÍN: No sé de qué me hablas. Siento el retraso y te pido disculpas pero creo que estás sacando las cosas de quicio. ¿Nos vamos?

PAULA: Luego te quejas de que te critican. Te pones a tiro y te pierdes y nos pierdes a los dos.

FERMÍN: Lo estás mezclando todo.

PAULA: Se te va el santo al cielo en cuanto aparece esa mujer.

FERMÍN: Ana no tiene nada que ver, te ruego que no la metas en esto.

PAULA: Ana es como todas, ni más ni menos. Pero la culpa es tuya, que te dejas liar y no ves más allá de tus narices.

FERMÍN: Paula, estás llegando demasiado lejos. Ana es una mujer sensible a la que estoy prestando mi ayuda.

PAULA: Ya, como a la otra, la Brigadiera.

FERMÍN: No soporto que uses ese mote. Aquella era una mujer muy complicada, qué tiene que ver/

PAULA: /aquello fue un escándalo que apenas pude sofocar. Y te lo advierto, no estoy dispuesta a cubrirte más las espaldas.

FERMÍN: Paula no sabes nada.

PAULA: No necesito saber nada. Yo lo comprendo todo... a mi modo. Soy tu mujer y no tengo por qué pasar otra vez por esto.

FERMÍN: Estás sacándolo todo de quicio.

PAULA: ¿Te ha ido bien dejándote guiar por mí?, ¿no?, te he ayudado en las decisiones importantes, he planificado tu carrera al detalle, ¿verdad?

FERMÍN: Sabes que sí.

PAULA: Has llegado a donde estás gracias mí, ¿sí o no?

FERMÍN: Claro que sí, Paula, y sabes que te lo agradezco/

PAULA: /Déjate de agradecimientos. No quiero palabras. Lo que quiero es que no lo echas todo a perder.

FERMÍN: Paula, eres lo más importante de mi vida. Confía en mí y déjame hacer mi trabajo. No tienes nada de qué preocuparte. Te lo aseguro.

PAULA: Eso espero.

*Se hace un silencio denso.*

FERMÍN: *(Intentando distender)* ¿Hay algún recado?

PAULA: *(Seca)* Santos Barinaga sigue insistiendo. Creo que deberías hablar claro con él y decirle que no le vas a atender.

FERMÍN: Luego le pondré un correo. ¿Algo más?

PAULA: Han llamado de la imprenta, ya están las primeras pruebas. Quieren que vayas mañana.

FERMÍN: Mañana no puedo. ¿Vas tú, cariño?

PAULA: Claro, para eso estoy.

FERMÍN: *(Sin hacer caso de la pulla)* Y ahora, te invito a comer. ¿Qué te apetece? ¿Un japo?

PAULA: Se me ha pasado el hambre.

FERMÍN: Está bien. ¿Qué es lo que quieres que haga?

PAULA: Deja de ver a Ana Ozores.

FERMÍN: Eso no puedo hacerlo.

PAULA: ¿Por qué no? Rechazas pacientes todos los días. Dile que no tienes tiempo, que tienes otros compromisos. Si quiere tu ayuda que compre tus libros, como todo el mundo.

FERMÍN: No voy a dejar de atenderla. Ana me necesita.

PAULA: Por última vez, Fermo, te lo advierto: no voy a tolerar el menor escándalo.

*Paula sale delante de él con paso decidido.*

## ESCENA 8

*Pausa en el Show de Petra. La presentadora está saludando a Visitación. Le indica el camino por donde va a entrar y la silla donde se sentará. Entra Fermín con un refresco en la mano. Observa a Visitación sin saludarlo.*



REGIDOR: ¡Un minuto!

PETRA: Entonces, cuando te avise el regidor entras por aquí, vienes hasta aquí, nos damos dos besos y te sientas en esta silla.

VISITACIÓN: Ay, estoy un poco nerviosillo.

PETRA: Tranquilo, que vas a estar muy bien. Ahora vete a tu posición, por favor, que seguimos.

REGIDOR: ¡Veinte segundos!

VISITACIÓN: Petra, preciosa, solo una pregunta/...

PETRA: *(Salta)* ¡¡NO HAY TIEMPO PARA PREGUNTAS!! *(Sonríe)*

*Fermín se cruza con Visitación sin saludarla. Deja el refresco en la mesa de regiduría y vuelve a su asiento. Petra toma asiento. Ráfaga del programa.*

PETRA: Fermín, antes quería que me contaras, ¿conoces personalmente a Álvaro Mesía?

FERMÍN: Poco.

PETRA: ¿Sabes cuándo se conocieron Álvaro y Ana?

FERMÍN: Ana nunca me habló de Mesía. No era importante para ella ni tenía nada que ver con su vida. Se veían en algún acto público y poco más.

PETRA: Quieres decir, que antes de que sucediera todo, ¿apenas se habían visto?

FERMÍN: Que yo sepa, no.

PETRA: ¿Sabes quién los presentó?

FERMÍN: Lo desconozco y me parece irrelevante.

PETRA: Los presentó Visitación Olías, una persona muy cercana a Ana y a Álvaro Mesía, y que puede dar muchos datos de esa relación. *(Al público)* Esta noche tenemos la gran suerte de contar con la presencia de Visitación Olías. Él ha estado escuchando las declaraciones de Fermín en

camerinos y sospecho que tiene unas cuantas cosas que decir. Un aplauso, por favor, para Visitación Olías.

*Suena música y un aplauso grabado con silbidos y grititos. Visitación saluda con la mano al público.*

PETRA: Buenas noches y bienvenido.

VISITACIÓN: *(Da dos besos a Petra y pasa por delante de Fermín ignorándole)*  
Buenas noches, reina.

PETRA: Visitación, ¿te definirías como el mejor amigo de Ana?

VISITACIÓN: Bueno, yo primero de todo me defino como estilista y muy bueno, *(Se ríe de su propio chiste. Volviéndose al público)* Visitacionolias.com. *(A Petra)* pero mira, Petra, en serio, Ana es una persona muy reservada, ¿quieres que te diga, pero sí, probablemente yo sea su mejor amigo.

FERMÍN: Dudo mucho que Ana tenga ese concepto de ti.

VISITACIÓN: Huy este, y tú no tienes ni idea de lo que contaba ella después de las sesiones.

PETRA: Bueno, vamos por partes. Tenemos aquí unas imágenes grabadas, ¿te suenan?

*Vemos una escena de un photocall en el que salen Ana y Mesía.*

VISTACIÓN: Eso es el estreno de Tiempo de mentiras, ahí está Mesía y Ana, maravillosa como siempre. Me acuerdo que vino también Obdulía, qué gorda estaba por Dios.

PETRA: ¿Estaba gorda Obdulía?

VISITACIÓN: Gordísima. Y también vinieron los Marqueses de Vegallana. Mira qué buena pareja hacen Ana y Álvaro.

*Se ve una escena de una fiesta.*

PETRA: ¿Y eso dónde es?

VISITACIÓN: Eso es la fiesta después del estreno, eso lo grabé yo

PETRA: No veo a Quintanar por ningún lado

VISITACIÓN: Estaba en una cena en la Cámara de Comercio.

PETRA: ¿Y a tus amigos no les importa que les grabes en una fiesta privada, Visitación?

VISITACIÓN: Bueno, yo que sé, yo tampoco pregunto.

FERMÍN: Es ilegal tomar imágenes privadas sin permiso.

VISITACIÓN: Mira quién habla de ilegalidades, tú debes saber mucho de eso.

FERMÍN: Te podrían demandar por haber grabado en esa fiesta.

VISITACIÓN: ¿Me vas a demandar tú? Qué honor....

FERMÍN: No he dicho que lo vaya a hacer. Solo he dicho que podría.

VISITACIÓN: *(En tono de amenaza)* ¿Estás seguro, Fermín? ¿Estás seguro de que te compensaría...?

PETRA: Perdonad que os interrumpa, me están diciendo mis compañeros que ha entrado una llamada. Tenemos al otro lado del teléfono a Obdulia Fandiño, amiga de Visitación y de Ana. Buenas noches, Obdulia.

VISITACIÓN: Buenas noches, Obdu.

OBDULIA: Buenas noches.

PETRA: Qué tal, ¿cómo estás?

OBDULIA: Pues mira, la verdad, muy enfadada con lo que estoy oyendo. Primero: Fermín, Visitación puede grabar lo que le dé la gana porque somos sus amigos y se lo permitimos. Y otra cosa, aunque sea tu amiga, Visitación, los comentarios de si estoy gorda o no estoy gorda, te los puedes callar, porque a veces calladito estás mucho más guapo.

VISITACIÓN: Perdona mujer, no lo decía con mala intención.

OBDULIA: No sé cómo se puede decir eso sin mala intención, mi vida.

VISITACIÓN: Mira reina, si estás gorda lo estás, yo que quieres que le haga.

OBDULIA: Y tú eres un intrigante y un falso, que algún día alguien te lo tenía que decir.

*Visitación quiere decir algo pero Petra le interrumpe.*

VISITACIÓN: Oye, patética/

PETRA: /Gracias Obdulia, por tu llamada pero/

VISITACIÓN: ¿Y esta loca?

PETRA: Obdulia, ¿me oyes? Si no tienes más que decir/

OBDULIA: Sí, solo una cosa, que Ana Ozores de discreta no tiene nada, siempre ha llamado la atención todo lo que ha podido, comete un desliz y... Àh! Todo el mundo tiene que enterarse, a esa mujer le encanta estar en el ojo del huracán y quien diga lo contrario, miente.

PETRA: ¿Crees que a Ana le gusta el escándalo?

OBDULIA: Ana Ozores necesita estar siempre en el candelero aunque sea por una desgracia. Eso es lo que pienso.

PETRA: Gracias, Obdulia. Te invito a venir al plató la próxima semana. ¿Te atreves?

OBDULIA: Por supuesto que me atrevo y espero que estén Visitación y Ana, que tengo unas cuantas cosas que decirles, porque yo lo digo A LA CARA, no como otros.

PETRA: Gracias, Obdulia, buenas noches.

OBDULIA: Buenas noches.

VISITACIÓN: Eso buenas noches, hermosa. Si está gorda lo está, ¡ahora voy a tener yo

la culpa!

PETRA: Obdulia afirma que Ana Ozores ama el escándalo.

FERMÍN: No estoy de acuerdo, Ana nunca ha querido llamar la atención y de hecho su fama le pesaba.

VISITACIÓN: Mira, en eso vas a tener razón.

PETRA: Y ahora, y no sé cómo va a sentar esto en plató, quiero dar la bienvenida a una invitada sorpresa que va a añadir muchos detalles a esta historia. Esta noche está con nosotros Paula Raíces, la mujer de Fermín de Pas.

*Suena una música y entra Paula triunfalmente. Da dos besos a Petra, uno a Fermín y saluda con la mano a Visitación.*

FERMÍN: *(A Petra)* Esto no estaba previsto, Petra. No tienes ningún derecho a traer aquí a mi mujer.

PETRA: Paula ha venido por iniciativa propia y es un placer tenerla entre nosotros.

*(A Paula)* Vente por aquí, cuéntanos Paula, qué relación tienes con Ana y qué relación dirías que Ana tenía con tu marido.

FERMÍN: Un momento, eso es/, eso es...

PAULA: *(Le corta)* Ana era una paciente más. Al principio parecía una mosquita muerta, callada, reservada. Pero a mí nunca me gustó. Trató desde el principio de seducir a mi marido.

FERMÍN: Paula, sabes que eso no es cierto/

PAULA: /Déjame hablar. Era una mujer egoísta y muy narcisista. Solo pensaba en ella. Estaba deslumbrada por mi marido y le hizo creer que le necesitaba. Se hacía la enferma. Tenía una actitud de víctima desvalida que era inaguantable. No soporto ese tipo de mujeres.

FERMÍN: Eres tremendamente injusta con ella y lo sabes.

VISITACIÓN: *(A Fermín)* Habló el guía espiritual...

PETRA: Paula, ¿conoces a Visitación?

PAULA: Pues no, no tengo el gusto...

PETRA: Visitación ¿Qué relación tenía Ana con su psicólogo?

VISITACIÓN: Ana se sentía acosada por Fermín.

FERMÍN: Por favor...

PAULA: ¿Pero tú qué te has creído? ¿De dónde has sacado eso, mamarracho?

VISITACIÓN: Oye, loca, me han preguntado a mí, cuando te toque el turno te despachas.

PAULA: No te permito que me insultes ni que digas mentiras sobre mi marido.

FERMÍN: Déjalo, Paula, no merece la pena.

PETRA: Por favor, me gustaría que no cayéramos en descalificaciones personales.

VISITACIÓN: Aquí la que falta al respeto es esta *Rottenmeier*, que llega insultando a Ana y no tienes ni idea de lo que hablas. ¡Fermín de Pas acosaba a Ana!

PAULA: ¡Pero bueno!

FERMÍN: ¿Que yo qué?

PETRA: ¿Te refieres a acoso sexual? Esa es una acusación muy grave.

VISITACIÓN: Sí.

FERMÍN: Esto es demasiado. *(Se levanta)*

PAULA: Te voy a poner una demanda por calumnias, víbora.

PETRA: Fermín por favor, sentaros.

FERMÍN: No pienso aguantar esto. *(Va hacia Visitación pero Petra se levanta y se interpone entre los dos)*

PETRA: Vamos a ver Visitación...

VISITACIÓN: Dime.

PETRA: Al principio has dicho que Ana dejó de ir a ver a Fermín.

FERMÍN: Eso no tiene nada que ver.

VISITACIÓN: No lo aguantaba más.

PETRA: ¿Te hacía Ana confidencias de lo que hablaba con Fermín en la consulta?

FERMÍN: Petra, se me está difamando y no tengo por qué soportarlo.

PETRA: Yo creo que sí tienes por qué.

VISITACIÓN: A callar.

PETRA: Tendrás tu oportunidad de defenderte. Por última vez te ruego que te sientes. Visitación, sigue por favor.

VISITACIÓN: Ana salía muy rayada de las sesiones.

PAULA: Te voy a demandar.

VISITACIÓN: Fermín la coaccionaba y la gritaba hasta que Ana contaba lo que él quería oír.

FERMÍN: Esto no lo voy a permitir, Petra.

VISITACIÓN: Ni que estuviera en Guantánamo.

FERMÍN: Eso es mentira/

PETRA: Espera tu turno. Sigue Visitación.

VISITACIÓN: Le exigía estar todo el día en contacto con él, no la dejaba ni a sol ni a sombra...

FERMÍN: *(A Petra)* Todo esto es ridículo. Mi relación con Ana fue siempre estrictamente profesional, desde el primer momento que entró por la puerta de mi consulta.

## ESCENA 9

*Analepsis. Casa de Ana y Víctor. Ana está sentada al ordenador. Habla por Skype con Fermín.*

ANA: El que más me ha gustado es el cuento del sultán.

FERMÍN: Ese es uno de mis preferidos también.

ANA: Fermín, no sé qué hubiera hecho si no te encuentro.

FERMÍN: El que busca encuentra, ¿recuerdas la pepita de oro? Pues así me siento, como un tesoro en tus manos, que me han buscado jugando en el agua del río y finalmente me han encontrado...

ANA: Qué bonita imagen. Ahora te tengo que dejar, he quedado con un amigo.

FERMÍN: Con Visitación.

ANA: Cómo me conoces.

FERMÍN: Está bien. Si esas son tus prioridades...

ANA: No es eso, de verdad. Tengo que irme. *(Entra Visitación)*

FERMÍN: ¿Tengo o quiero?

ANA: Quiero.

FERMÍN: Ana, es importante que te tomes esto en serio.

VISITACIÓN: ¿Estás muy liada?

ANA: No, espera Visitación, es solo un momento, ya acabo. *(Al ordenador)* Me está esperando. ¡Lo siento! ¡Seguimos luego!

FERMÍN: Te espero. No admito excusas.

ANA: Ok.

*Visitación se asoma a la pantalla.*

VISTACIÓN: ¿Quién era?

ANA: Fermín. ¿Quieres tomar algo?

VISITACIÓN: Una cervecita. ¿Pero no has tenido hoy sesión?



ANA: Si, pero me quería contar algo importante.

VISITACIÓN: ¿Y no puede esperar hasta la semana que viene?

ANA: Bueno, ahora hablamos mucho, le cuento lo que he soñado y cómo me encuentro.

VISITACIÓN: Ya... ¿y eso se lo has pedido tú?

ANA: No, ha sido cosa suya. Me ha ofrecido atenderme todos los días, en cualquier momento y siempre que lo necesite.

VISITACIÓN: Pues yo creo que lo que tú necesitas es salir más. Una seta tiene más actividad que tú, hija. ¿No te aburres?

ANA: Estoy leyendo alguno de sus libros. Si quieres te dejo uno de los que ya he terminado.

VISITACIÓN: (*Lee*) Las claves de la felicidad. Ya... mira qué práctico. Pero la verdad, Ana, de toda la vida las claves de la felicidad han sido salir, ver gente, estar con amigos, echar un polvete, divertirse, en fin, no digo yo que el libro no esté bien, pero a ver si de tanto leer te vas a olvidar de vivir.

ANA: No entiendes nada. Gracias a él veo por fin que hay un camino. La verdad no está fuera de nosotros sino dentro y realmente hace falta muy poco para ser feliz, porque todo está en nosotros.

VISITACIÓN: Te veo muy mística.

ANA: En el libro que estoy leyendo ahora hay unos cuentos preciosos.

VISITACIÓN: Mira Ana: si te divierte sigue leyendo cuentos, pero aquí fuera también hay vida. ¿Hace cuánto que no nos veíamos? Pues yo creo que desde el estreno de Mesía. No llamas nunca. A cualquier otra amiga por mucho menos la mando a la mierda, que lo sepas.

ANA: Perdona. Estoy en casa y no me doy ni cuenta de la hora que es. Ahora quería hablarle a Fermín sobre su libro.

VISITACIÓN: ¿Le comentas lo que lees?

ANA: Sí, me gusta decirle todo lo que me ha sugerido y a veces, hasta que no lo

hablo con él no puedo pensar en otra cosa.

VISITACIÓN: ¿No crees que te estás obsesionando?

ANA: Para nada. Lo único que me preocupa es decepcionarle.

VISITACIÓN: ¿Decepcionarle? ¿A él?

ANA: Sí, no estar a la altura.

VISITACIÓN: ¿A la altura de qué, Ana?

ANA: A su altura. Me da miedo no avanzar como debiera.

VISITACIÓN: *(Empieza a perder la paciencia)* Oye Ana, me parece que estás un poco confundida. No tienes obligación de nada, faltaría más.

ANA: No lo entiendes, quiero llegar a la verdad de las cosas, a lo más profundo y por eso a veces me angustio, porque de repente me parece ver algo muy bonito, me parece que alcanzo un nivel superior pero esa sensación se va, se me escapa, me quedo completamente vacía y siento muchísima angustia *(Se echa a llorar)*.

VISITACIÓN: ¡Pero chiquilla!

*Entra Quintanar que se asusta de ver a Ana llorando. La abraza.*

VÍCTOR: ¿Ana, qué pasa? ¿Qué ha pasado, Visitación?

VISITACIÓN: No tengo ni idea. Estábamos tan tranquilas hablando y de repente ha empezado a agobiarse cada vez más, ella sola...

VÍCTOR: Ana, ya está, ya ha pasado *(le rodea los hombros con un brazo y le acaricia la cabeza)* Tranquila.

VISITACIÓN: ¿Quieres algo de beber?

ANA: No, estoy bien, de verdad. Últimamente me pasa a veces...

VISITACIÓN: Te ocurre desde que ves a Fermín.

ANA:           *(Más calmada)* Fermín no tiene nada que ver. Él es el único que puede ayudarme.

VÍCTOR:       No digo que no te haga bien pero todo hay que tomarlo con moderación. No puede ser que ahora todo gire en torno a eso.

VISITACIÓN: *(Mirando la hora)* Perdonad, pero en un momento he quedado con Álvaro Mesía en que me venía a buscar...

ANA:           *(Asustada)* ¿Mesía?

VISITACIÓN: Pensé que queríais saludarle pero creo que no es un buen momento. Me voy y le espero en la calle.

VÍCTOR:       No, al contrario, que venga, así cambiamos un poco de aires, ¿verdad Ana?

VISITACIÓN: Pues estará al caer.

ANA:           Debo de estar horrorosa *(Secándose del todo las lágrimas)* Ahora vengo. *(Ana sale)*

VISITACIÓN: Víctor: Ana está fatal...

VÍCTOR:       Ya lo sé. Estoy muy preocupado. Cada vez está más obsesionada con todo.

*Entra Mesía que saluda con cariño a Víctor.*

VÍCTOR:       Dichosos los ojos, Álvaro, qué bueno verte por aquí.

ÁLVARO:       Buenas tardes, cuánto tiempo. ¿Cómo va todo?

VISITACIÓN: Un beso, que ya ni saludas.

*Álvaro da dos besos en las mejillas a Visitación.*

ÁLVARO: *(A Visitación)* Hola guapísimo. *(A Víctor)* ¿No está Ana?

VÍCTOR: Ahora mismo viene. ¿Quieres tomar algo?

ÁLVARO: En realidad solo vengo un momento. Nos vamos a una fiesta.

VÍCTOR: ¿A una fiesta?

VISITACIÓN: ¿Por qué no os animáis Ana y tú?

VÍCTOR: Si lográis convencerla...

*Entra Ana totalmente repuesta y algo tensa por la presencia de Alvaro Mesía.*

ANA: ¿Convencerme de qué? Qué tal... *(Da dos besos a Mesía.)*

VISITACIÓN: Nos vamos a una fiesta los cuatro. Planazo.

ANA: No puedo, he quedado en hablar dentro de un rato con Fermín.

VÍCTOR: *(Casi enfadado)* Ana, por hoy se ha terminado la sesión, te lo pido por favor. *(Se da cuenta del tono que ha empleado delante de Álvaro y rectifica)* Venga, hace mucho que no salimos. Es la ocasión perfecta. *(Le acaricia la cara brevemente)*

ANA: *(Ana le retira la mano instintivamente y mira a Álvaro cortada)* Bueno, parece que no tengo otra opción.

VISITACIÓN: Estupendo.

ÁLVARO: Pues saliendo, que no llegamos.

VÍCTOR: *(Cede el paso a Visitación)* Por favor.

ÁLVARO: ¿Vamos?

ANA: Vamos.

*Salen Visitación y Víctor delante. Ana y Álvaro detrás.*

## ESCENA 10

*Sobre la voz en off vemos a Quintanar, Mesía, Visitación y Ana en una discoteca bebiendo y bailando. Quintanar y Visitación abandonan la escena y se ve cómo Ana se desmaya en los brazos de Mesía.*

VOZ EN OFF: A la fiesta acudieron entre otros, Álvaro Mesía, que vino muy bien acompañado por Víctor Quintanar y su mujer Ana Ozores. Rufina de Robledo, Marquesa de Vegallana, con un modelo de lo más atrevido; más discreta estuvo Olvido Páez, fiel a su estilo. Joaquín Orgaz causó sensación con su nueva novia; Frutos Redondo y Visitación Olías vinieron juntos y afirmaron que lo suyo era solo una buena amistad. Algunos continuaron hasta altas horas de la noche, como Ana Ozores y Álvaro Mesía que parecían disfrutar de lo lindo... ¿habrá tema?

*Se dan luces. Estamos en el plató de nuevo. Petra, Fermín, Visitación y Paulase giran en sus sillas de cara al público.*

PETRA: *(Intrigante, al público)* ¿Se acuerdan de ese momento? Lo recogieron nuestras cámaras. Fueron muchos los rumores: embarazo, ansiedad, drogas... pero no podíamos imaginarnos qué era lo que de verdad le ocurría a Ana Ozores. Fermín, ¿estuviste en esa fiesta?

FERMÍN: *(Seco)* No.

PETRA: ¿Conocías estas imágenes?

FERMÍN: Claro.

PETRA: ¿Te contó Ana lo ocurrido?

FERMÍN: No ocurrió nada en particular, hacía calor, se sintió mareada y tuvo un leve desvanecimiento.

VISITACIÓN: Eso no es verdad, Fermín.

FERMÍN: Eso es lo que yo sé.

VISITACIÓN: Ana se desmayó porque estaba con Mesía, había bebido y sufrió un ataque de ansiedad.

PAULA: ¿Pero tú eres médico o qué, payaso?

VISITACIÓN: Yo estaba con ella y sé perfectamente cómo estaba.

PETRA: ¿Tenían en ese momento Mesía y Ana una relación?

VISITACIÓN: No.

PETRA: ¿Era consciente el marido de Ana de la atracción que esta sentía por Mesía?

VISITACIÓN: Quintanar no se enteraría ni aunque lo viera con sus propios ojos.

PAULA: Quintanar es un pobre hombre.

FERMÍN: Víctor siempre ha confiado en su mujer y eso le honra.

PAULA: ¿Le honra? No sé yo qué decirte... (*Hace un gesto de cuernos*)

PETRA: Luego seguimos con este tema porque ahora tenemos que dar paso a unas declaraciones que, siento decirte, Fermín, te afectan. ¿Sabes quién es Santos Barinaga?

FERMÍN: Eso qué tiene que ver/

PETRA: Tengo entendido que te acusa de plagio y de haberle provocado la ruina.

VISITACIÓN: Mira el legalista... de lo que se entera uno...

PAULA: Ese Barinaga es un estafador, intenta valerse del nombre y fama de mi marido, y de todo lo que él no ha conseguido.

FERMÍN: Ese hombre no tiene ninguna credibilidad.

PETRA: (*Al público*) Estamos hablando de las graves acusaciones de Santos Barinaga a Fermín de Pas. Le acusa nada menos que de haberle copiado al menos ochenta páginas de uno de sus libros y de haberlos incluido como propios en uno de sus *best-sellers*. ¿Es cierta la acusación?

FERMÍN: Por supuesto que no. Simplemente cometí un error al citar las fuentes.  
Pero yo no he venido aquí a hablar de eso.

VISITACIÓN: (*Aplaude y ríe*) ¡Las fuentes! ¡Qué bueno!

PAULA: Todo eso son calumnias.

PETRA: Esta noche tenemos una entrevista con Santos Barinaga. No ha podido acudir a plató, pero ha accedido a hablar por teléfono con nosotros. A continuación LAS DURÍSIMAS ACUSACIONES DE SANTOS BARINAGA a Fermín de Pas.

FERMÍN: Un momento, Petra, ¿Qué es todo esto?

PETRA: Por favor Fermín, luego podrás defenderte.

PETRA: Buenas noches, Santos.

S. BARINAGA: Buenas noches.

PETRA: Cuéntanos tu historia. ¿Cómo empezó todo?

S. BARINAGA: Pues mira, Petra, hace tiempo publiqué un libro en una editorial pequeña. Un libro de psicología.

PETRA: ¿Un libro de autoayuda?

S. BARINAGA: Sí, podría decirse.

PETRA: ¿Cuándo lo publicaste?

S. BARINAGA: Hace cinco años. Después la editorial quiso reeditararlo y se encontró con una demanda por plagio de Fermín de Pas.

VISITACIÓN: ¡Una demanda!

PETRA: Y entonces leíste el libro de Fermín de Pas.

S. BARINAGA: Exactamente y descubrí pasajes enteros de mi libro copiados íntegramente/.

PAULA: ¡/Eso es mentira! ¡Muerto de hambre! ¡Mediocre!

PETRA: ¿De cuantas páginas estamos hablando?

S. BARINAGA: Prácticamente de la mitad del libro.

VISITACIÓN: La mitad.

PETRA: ¿Se mencionaba en algún sitio tu nombre?

S. BARINAGA: En absoluto. Y me acusa a mí de plagio, cuando sabe perfectamente que ha sido él quien me ha copiado/

PAULA: /¡Qué poca vergüenza!

PETRA: ¿Qué ha pasado con la reedición?

S. BARINAGA: Pues que la editorial ha cancelado el contrato.

PETRA: Pero tu libro es anterior al suyo, está claro que ha sido él el que ha copiado/

PAULA: /¡Todo mentira!

S. BARINAGA: Paula Raíces y Fermín de Pas tienen un equipo potente de abogados que les protegen. Me han arruinado.

PETRA: Santos, Fermín te está escuchando ¿Quieres decirle algo?

S. BARINAGA: Eres una sanguijuela que vives chupándole la sangre a los demás. Todo lo que escribes está copiado, plagiado/

PAULA: /¡Tú sí que eres una sanguijuela!

S. BARINAGA: Lo único original en ti es tu desfachatez para aprovecharte impunemente de los demás. Tú y tu mujer os enriquecéis a costa de los demás y tenéis la caradura de ganar dinero con lo que no es vuestro. Sois un cáncer.

*Paula se levanta indignada.*

PETRA: *(Al público)* SOIS UN CÁNCER. Qué fuerte. Gracias Santos y buenas noches.

S. BARINAGA: Buenas noches.

PAULA: Yo me marchó. No he venido aquí para que me insulten. Se supone que



hemos venido a hablar de Ana Ozores.

PETRA: Paula, toma asiento, por favor.

PAULA: Me marchó. Y tú también, Fermín.

*Fermín no se mueve del asiento.*

FERMÍN: Paula por favor, tranquilízate.

PAULA: Pero cómo quieres que me tranquilice

VISITACIÓN: Que se siente señora, que está molestando.

PETRA: ¿Es cierto lo que dice Santos Barinaga?

FERMÍN: No tengo nada que comentar.

PETRA: Creo que tienes un juicio pendiente por este tema...

PAULA: Ese Barinaga lo único que busca es publicidad a costa nuestra. La gente no soporta el éxito ajeno.

PETRA: Tranquila Paula. (*Paula se sienta*)

VISITACIÓN: Así que el famoso escritor se dedica a copiar libros y venderlos como propios...

PAULA: (*A Visitación*) Mucho cuidado con lo que dices, una demanda por calumnias te puede salir muy cara.

VISITACIÓN: A mí no me puedes aplastar como a otros, conmigo no puedes Paula Raíces.

FERMÍN: (*A Paula*) No te molestes en contestar Paula, no te pongas a su nivel.

VISITACIÓN: Claro, reina, no te rebajes a hablar conmigo... Menuda gentuza sois/

PETRA: /Vamos a tranquilizarnos. Me gustaría volver a la fiesta en la que Ana se desmayó. Visitación ha afirmado anteriormente que Ana estaba bebida.

PAULA: Estaría eufórica.

VISITACIÓN: Si tú no estabas allí... ¡cállate ya de una vez!

PETRA: Qué quieres decir con eufórica.

PAULA: Bueno, las mujeres histéricas tienen cambios de humor.

FERMÍN: Ana no se encontraba bien ese día. Aquello no fue más que un corte de digestión.

PETRA: ¿Un corte de digestión?

VISITACIÓN: Ana estaba enamorada de Mesía desde el primer día que le vio.

PETRA: Un momento, un momento, porque acabamos de escuchar una declaración que hará historia: “Ana Ozores estaba enamorada de Álvaro Mesía desde el primer día que lo vio. ¿Te comentó alguna vez algo de esto, Fermín?

FERMÍN: Jamás. Ana tenía problemas más serios que estar enamorada de un Don Juan de pacotilla.

PETRA: Bien, pues por fin ha llegado uno de los grandes momentos de la noche así que os voy a pedir toda vuestra atención (*música intrigante*) porque en unos instantes tendremos con nosotros a la persona que estaba con Ana Ozores la noche enque se desmayó ante nuestras cámaras. Esta noche, en directo, en el *Showde Petra* contaremos con la presencia de Álvaro Mesía. Pero, ¿quién es Álvaro Mesía? ¿el hombre que ha conseguido seducir a la Ozores?, ¿un “Don Juan de Pacotilla” como afirma Fermín de Pas?, ¿el hombre del que se enamoró Ana Ozores como asegura Visitación Olías? En cualquier caso,ha accedido a venir al programa y concedernos una entrevista para contarnos de primera mano, su relación con Ana Ozores. No se pierdan las palabras de Álvaro Mesía tras la pausa, seguro que no tendrán desperdicio.

*Todos se giran en sus asientos a excepción de Fermín que se queda de cara al público.*

## ESCENA 11

*Analepsis. Ana está en su casa y Fermín en la consulta.*

*Fermín abre el ordenador y ve que Ana está conectada. Ana está agitada y nerviosa.*

FERMÍN: ¿Qué pasa Ana?

ANA: Quería hablarte enseguida. Yo estoy loca: esta noche creí que me moría... ayer...hoy... no sé cuándo... Estoy loca... *(Se ahoga al hablar)*

FERMÍN: *(Muy serio)* Ya lo sé todo, no me cuentes historias.

ANA: ¿Qué es todo?

FERMÍN: Lo de ayer... en la discoteca... la fiesta,¿qué es esto Ana? ¿Qué sucede aquí? Yo necesito saberlo todo, tengo derecho... creo que tengo derecho...

ANA: ¡Qué fiesta!, ¡pero qué discoteca! No es eso... anoche me emborracharon... ... pero no es eso... es que tengo miedo... aquí Fermín, aquí en la cabeza, ¡ayúdame! ¡que alguien me ayude!

*Fermín se ablanda por un momento.*

FERMÍN: Tranquila, tranquilízate, vamos...

ANA: *(Sollozando)* Anoche después de la fiesta me metí en la cama angustiada, estaba aterrada, me subió la fiebre y otra vez me perseguían, otra vez el agujero, el cuerpo se me desgajaba, creía que me volvía loca, Fermín, durante una hora estuve loca.

FERMÍN: ¿Tomaste algo?, ¿pastillas?

ANA: No tomé nada... ayúdame, quiero tranquilidad, volver a confiar en las cosas, no sé lo que me pasa...

FERMÍN: Eso quiero yo: saber... saberlo todo para poder ayudarte. Ana... ¿qué pasó

ayer?(Pausa) Si no me lo dices tú, te lo diré yo...

ANA: ¿Pero qué?

FERMÍN: Mesía, Ana, ¿qué pasó con Álvaro...?

ANA: No entiendo...

FERMÍN: Anoche... hoy... no sé a qué hora... ¿qué pasó?

ANA: Estuve tomando copas con él; fue Quintanar... me llevó Quintanar...y luego me dejó con él...

FERMÍN: Disculpas no.

ANA: Estaba con él porque quiso mi marido... me hicieron beber... me sentí mal... estaba mareada....y me llevaron a casa.

FERMÍN: ¿Saliste de la fiesta con Mesía?

ANA: ¿Qué importa con quién salí? ¿Te estoy contando que anoche casi me vuelvo loca y solo te importa quién me llevó a casa?

FERMÍN: *(Fuera de sí)* ¿Te llevo Mesía? ¿Fue él?

ANA: Fermín, no me mantenía en pie, ¡si no me coge me caigo!

FERMÍN: ¡Te has acostado con él! ¡Maldito cabrón!

ANA: ¡Fermín, por Dios!

*Ana da un paso atrás, hace ademán de irse.*

FERMÍN: Silencio... no hay que gritar... No te asustes... yo no me como a nadie... ¿a qué viene ese miedo? , ¿te doy miedo, verdad? Pero si yo...¿qué pinto yo?, ¿qué soy para ti?... ¡yo no soy nada para ti! ¡no soy más que un hombro donde llorar! *(Fermín da un puñetazo en el brazo del sillón. Furioso)* ¡Maldita sea!

*Ana se queda petrificada sin saber qué hacer. Fermín trata de contener su ira.*

ANA: No, no, no es así Fermín, por favor (*Llora*).

FERMÍN: ¿Quieres que te diga por qué sueñas que te persiguen? ¿Sabes qué son los agujeros? Te mueres de deseo por ese Álvaro, llevas toda la vida reprimiendo cualquier deseo sexual, y te mueres por follar, ¡te tirarías a toda una discoteca si te dejaran!

ANA: Pero qué dices Fermín, ¡por qué me haces esto!

FERMÍN: Ana, a mí es preciso seguirme o abandonarme. Yo no soy el psicólogo complaciente, yo soy el padre del alma, el padre, ya que no me quieres oír como hermano. No sabes la ilusión con la que he trabajado contigo. Desde nuestra primera entrevista he soñado con un espíritu compañero, pero desconfías de mí, no me crees digno de ti y buscas consuelo en el primero que te abra las piernas.

ANA: (*Llora*) Yo no tengo la culpa de nada. Yo estoy enferma. Tienes que creermelo, Fermín.

FERMÍN: Quisiera creerte pero ya no puedo.

ANA: Qué tengo que hacer, dime qué quieres que haga... yo no sé valerme en la vida. Si me vieras por dentro me tendrías lástima... siento grietas dentro de mí, me divido... me empequeñezco, me anulo...

FERMÍN: (*Con dureza*) Quiero que me digas la verdad, que me cuentes todo.

ANA: (*Humilde*) Ya te lo he contado todo, Fermín: me desmayé y me llevaron a casa. No hay más.

FERMÍN: Ana...

ANA: Fermín... perdóname.

FERMÍN: ¿Tengo algo que perdonarte?

ANA: Perdóname por ser como soy.

*Fermín la mira con frialdad.*

ANA: Quiero que me guíes, quiero volver a ser una niña, necesito curarme, si no me voy a volver loca.

FERMÍN: No eres una niña, Ana, eres la única responsable de tus actos.

ANA: Por favor, por favor, no me dejes sola, Fermín, por favor, te lo suplico/...

FERMÍN: No te voy a dejar Ana, pero tienes que confiar en mí. No quiero que veas a Mesía.

ANA: Es amigo de mi marido. Viene a casa a menudo.

FERMÍN: Pues evítale.

*Ana se limpia los ojos de lágrimas, le mira angustiada. Después de un silencio:*

ANA: Haré lo que pueda (*Con miedo*) Te quería contar... mañana me marchó.

FERMÍN: ¿A dónde?

ANA: Me voy con Quintanar al *resort* de Carraspique.

FERMÍN: No puedes irte ahora. Tienes que seguir con la terapia.

ANA: Lo ha decidido él, no he podido negarme.

FERMÍN: Puedes negarte. Puedes hacer lo que quieras.

ANA: Tengo que acompañarle.

FERMÍN: ¿Tengo o quiero?

ANA: Son sus vacaciones. Quiero acompañarle.

FERMÍN: ¿Prefieres irte con él a quedarte y seguir con la terapia?

ANA: No es esa la cuestión. No me hagas elegir, por favor.

FERMÍN: Ana, a veces en la vida hay que elegir.

*Ana le mira con enorme cansancio y tristeza.*

ANA: Me voy.

FERMÍN: ¿Cuánto tiempo?

ANA: Un mes.

FERMÍN: Llévate el ordenador, quiero hablarte todos los días y saber cómo estás.

ANA: (*Exhausta*) Sí...te lo prometo. Haré lo que me pidas. Te lo prometo.

## **ESCENA 12**

*Plató de televisión. Ráfaga del programa. Luz en el plató. Petra, Visitación y Paula se giran en sus asientos.*

VOZ EN OFF: Hemos estado hablando de una persona que conoce mucho a Ana. Es un hombre que ha estado muy pero que muy cerca de Ana Ozores y que tiene muchas cosas que contarnos. El invitado que todos hemos estado esperando está hoy aquí: Álvaro Mesía.

*Ráfaga de música para la entrada de Mesía. Aplauso.*

PETRA: Buenas noches, Álvaro.

ÁLVARO: Buenas noches.

PETRA: Conoces a los otros invitados ¿verdad?

ÁLVARO: A esta señora tan estupenda no tenía el gusto.

PAULA: (*Coqueta*) El gusto es mío.

PETRA: Cuéntanos Álvaro, ¿qué estás haciendo ahora?

ÁLVARO: En este momento estoy leyendo guiones y preparando proyectos.

PETRA: ¿Es verdad que te has caído del cartel en dos producciones últimamente?

ÁLVARO: Bueno, ya sabes cómo está todo. Son proyectos que al final no han salido adelante.

PETRA: No es lo que yo he oído. Son dos películas que se están rodando pero con otro actor.

ÁLVARO: No tengo ni idea, cuando no estoy en un proyecto no me interesa más.

PETRA: Creo que tu sustituto es mucho más joven.

ÁLVARO: Puede ser.

PETRA: Tengo entendido que los críticos han sido muy duros contigo por tu trabajo en Tiempo de mentiras.

ÁLVARO: La taquilla está yendo muy bien, que es lo que importa. No he leído las críticas.

PETRA: Álvaro, se dice, se comenta una cosa y ya que estás aquí quiero preguntarte personalmente: ¿es verdad que te has sometido a un *lifting* últimamente?

ÁLVARO: Qué tontería.

VISITACIÓN: (*Muy insolente*) ¿Te has hecho un *lifting* y una liposucción sí o no, Álvaro?

ÁLVARO: (*Irritado con Petra, carga contra Visitación*) ¿Y a ti qué te importa? No me he hecho nada. Eso es lo que tú quisieras hacerte pero no te llega la pasta.

VISITACIÓN: Oye guapo, que yo soy muy feliz con mi cuerpo, que yo envejezco con dignidad y con la autoestima muy alta, no como otros, que se niegan a aceptar el paso de los años.

*Se oye un aplauso.*



FERMÍN: Si la gente acudiera más a terapia necesitaría mucha menos cirugía.

PETRA: Una cosa no quita la otra... una buena sesión de chapa y pintura la dejan a una como nueva, pero dime una cosa, Álvaro, con sinceridad: ¿Te sientes responsable del escándalo de Ana Ozores?

ÁLVARO: Creo que los dos hemos cometido un error.

VISITACIÓN: Cuando dos personas están juntas y solo ellas lo saben, no tiene por qué enterarse nadie. A no ser que uno de los dos se vaya de la lengua.

ÁLVARO: No sé de qué me hablas.

VISITACIÓN: Eres el único culpable de la desgracia de Ana. *(Aplausos)*

PETRA: *(A Visitación)* Eso son acusaciones muy graves. Álvaro, sabemos que pasaste las vacaciones junto a Víctor Quintanar y su mujer.

ÁLVARO: Así es.

PETRA: *(Música intrigante)* ¿Puedes contarnos qué ocurrió realmente en el famoso resort?

ÁLVARO: Ana y Víctor estaban pasando las vacaciones en el resort de Carraspique. Víctor había insistido mucho en que fuera. Él es muy aficionado al golf y a mí también me gusta mucho...

*Mesía y Visitación se levantan. Ambos comienzan a dramatizar la escena mientras Mesía sigue relatando hasta que él mismo deja de narrar y se introduce en la escena.*

ÁLVARO: Estaba con Ana y Víctor cuando un día vino a vernos Visitación...

### ESCENA13

*Analepsis. Escenas simultáneas. En un lugar del escenario, el resort de Carraspique donde Ana y Visitación pasean por un campo de golf. Al fondo se ve a Mesía y*

*Quintantar jugando. En otro, Petra y Fermín se encuentran en un café. Parecen viejos conocidos.*

*En el golf.*

VÍCTOR: ¿Vamos al hoyo cuatro?

ÁLVARO: Venga.

*Mientras Víctor y Álvaro se alejan, vemos acercarse a Visitación y Ana.*

VISITACIÓN: ¿Qué tal estás? Te veo muy tranquila.

ANA: Estoy muy bien. Este sitio es fantástico.

VISITACIÓN: ¿Cuándo llegasteis?

ANA: Hace casi tres semanas.

VISITACIÓN: ¿Viste lo que salió de tu desmayo?

ANA: No miro la prensa ni veo la tele.

VISITACIÓN: Mejor, uno solo se hace mala sangre... ¿Sabes algo de Fermín?

ANA: Le escribo de vez en cuando pero ya no todos los días. No sé, no me quiero volver a obsesionar.

VISITACIÓN: Menos mal, hija, creí que se te iba la pinza...

*En el café.*

PETRA: Vaya, vaya, sorpresas te da la vida, Fermín de Pas... *(Le observa)* sí que hacía tiempo. Bueno, sígueme contando. ¿Decías que Ana no te coge las llamadas?

FERMÍN: No, hace tiempo que no consigo contactar con ella.

PETRA: A lo mejor se ha cansado de ti... Desde luego qué desagradecida. Con lo

que la has ayudado y ahora... ¿Te desprecia así?

*En el golf.*

ANA: Fermín me ha ayudado mucho, pero ahora me siento bien. Este paisaje me relaja, me abre el apetito y solo tengo ganas de pasear y de estar al aire libre.

VISITACIÓN: ¿Viene mucho Mesía?

ANA: ¿No lo sabes? Ha alquilado un apartamento también.

*En el café.*

FERMÍN: Tiene algo con Álvaro Mesía. Conozco a Ana. Pasa de la influencia de una persona a otra, no tiene criterio ni voluntad.

PETRA: ¿Tú sabes lo que estás diciendo? ¿Estás seguro de eso?

FERMÍN: Completamente.

PETRA: Qué fuerte. Y deja en la estacada a sus amigos así, por un calentón. Ve abrirse una bragueta y ya/...

FERMÍN: *(Conteniéndose)* Por eso te he llamado. ¿Te interesa o no sacarlo en el programa?

PETRA: Me interesa mucho. No sabes las ganas que le tengo a la Ozores.

*En el golf.*

VISITACIÓN: No sabía que a Álvaro le interesara tanto el golf.

ANA: Se lleva muy bien con Quintanar, no se separan.

VISITACIÓN: ¿Y a ti qué tal se te da?

ANA: Fatal. Pero si quieres nos echamos unas risas. ¿Vamos a por palos?

VISITACIÓN: Venga.

*En el café.*

PETRA: ¿Por qué me miras así?

FERMÍN: Creí que erais amigas.

PETRA: Ana no tiene amigas. *(Muy irónica)* Tiene “damas de compañía”, como las princesas. Cuando estaba empezando trabajé un tiempo para Quintanar en temas de prensa. Iba mucho por su casa. Ella, como siempre, tan callada, tan discreta, *(con ironía)* tan exquisita... Siempre he pensado que oculta algo, que no es como se muestra. Nos mira a todos por encima del hombro, a ti también, y no es más que una reprimida insatisfecha. Sería un bombazo pillarla con alguien, pero necesito imágenes.

FERMÍN: Ya, claro.

*En el golf Víctor y Álvaro se han acercado a primer término.*

VÍCTOR: A mí lo que de verdad me ha gustado siempre es la caza.

ÁLVARO: ¿Y ya no practicas?

VÍCTOR: No. Lo dejé al casarme. A Ana le dan mucho miedo las escopetas y para qué iba a preocuparla. A cambio he descubierto el golf.

*En el café.*

PETRA: No puedo lanzar un bulo sin más: no da suficiente audiencia. Pero si me consigues fotos, un video, lo que sea, entonces es otra cosa. ¿Sabes dónde se encuentran?

FERMÍN: Quintanar es tan imbécil que seguro que lo están haciendo delante de sus narices, en su casa, incluso en la habitación de Ana... *(Se acalora)*

PETRA: *(Maliciosa)* ¿Te encuentras bien?

FERMÍN: Perfectamente. Vengo ahora mismo. *(Fermín sale un momento de escena)*

*En el golf.*

VÍCTOR: ¿Sabes qué es lo más importante? Elegir bien el palo.

ÁLVARO: Bueno, como con las mujeres, lo más importante es el palo.

VÍCTOR: Sí, bueno, ahí tengo que decir que se me da mejor el golf.

ÁLVARO: No te creo.

VÍCTOR: No, de verdad. Antes de conocer a Ana tenía bastante éxito pero siempre me costó rematar la faena.

ÁLVARO: Bueno, eso es siempre lo que más cuesta.

VÍCTOR: Me refiero físicamente, Álvaro. Después del calentón se me pasa todo de golpe y me quedo frío como un pez.

ÁLVARO: Pero no llegas a...

VÍCTOR: No llego.

*En el café Fermín vuelve junto a Petra.*

PETRA: ¿Mejor? *(pausa)* ¿Y cómo quieres fotografiar nada en su casa? Si al

menos fueran a un hotel.

FERMÍN: Podríamos intentar grabarla a través de su ordenador.

PETRA: ¿Cómo?

FERMÍN: Ana y yo solíamos comunicarnos por *Skype*. Durante mucho tiempo ha dejado incluso encendido el ordenador en su cuarto y estábamos 24 horas conectados... la veía desde que se levantaba...

PETRA: ¿Lo dices en serio? Qué barbaridad... ¿Y sigue conectada?

FERMÍN: No. Últimamente no.

*En el golf.*

ÁLVARO: ¿Y Ana?

VÍCTOR: Nunca ha parecido importarle. Ella tampoco es muy fogosa.

ÁLVARO: Ya...

VÍCTOR: Dios mío, ¡allí vienen dispuestas a jugar al golf!

*Ana y Visitación se acercan con una bolsa de palos cada una. Visitación se acerca a Víctor para que le dé una clase, lo que deja a Ana con Mesía.*

*En el café.*

PETRA: ¿Y entonces?

FERMÍN: Eso no es ningún problema. Si se están viendo seré el primero en saber dónde y cuándo se citan. Incluso los puedo grabar. Hace tiempo que accedo a sus correos.

*En el golf.*

VÍCTOR: El movimiento es así.

*En el café.*

PETRA: Pero bueno... Fermín... si resulta que eres un auténtico *hacker*. Oye, ¿Y a eso no se le llama acoso?

FERMÍN: ¿Y me lo dices tú?

PETRA *(Ríe)* No te pongas a la defensiva, hombre. Ya sabes que si esto sale bien, te deberé una de por vida, ¡y seré una tumba!

*(Suena el teléfono de Petra. Lo coge)*

PETRA: *(A Fermín)* Perdona.

*En el golf Ana coge también un palo y se pone en posición. Mesía la ayuda a colocarse, se sitúa detrás de ella y la abraza hasta agarrar sus manos. Están pegados. Ana da un respingo. Luego se relaja y deja que Mesía le mueva las manos, el cuerpo, las caderas... Víctor trata de que Visitación se coloque con un mínimo de estilo, cosa prácticamente imposible.*

VÍCTOR: *(A Visitación)* Abre un poco las piernas... mira, así...

VISITACIÓN: *(A Víctor)*...qué movimientos, no me provoques, no me provoques...

VÍCTOR: ¡Pero qué bobo eres, anda colócate y cuidadito con las manos, que las tienes muy largas!

VISITACIÓN: ¡Pero quién me iba a decir a mí que esto era tan sexy!

ÁLVARO: *(Mesía hace girar a Ana ligeramente mientras hacen como que golpean una bola)* ¿Ves? Lo importante es golpear con todo el cuerpo, no solo con los brazos...

VÍCTOR: ¿Lo ves?

*En el café Petra deja de hablar por teléfono.*

FERMÍN: Si conseguimos las imágenes de Ana y Mesía en la cama me ofrezco a ir al programa.

PETRA: ¿Qué me dices?

*En el Golf.*

VÍCTOR: Sígueme.

*En el café.*

FERMÍN: Pero yo decido el contenido de mi entrevista y estaría allí oficialmente para defender a Ana.

PETRA: No hay problema. Además si quieres hacemos publicidad de tu última novela. Vamos a acabar de una vez con el mito de Ana Ozores, ¡menuda bomba!

*En el golf.*

VISITACIÓN: *(A Ana)* Mira, ¡qué estilazo! *(Visitación hace como que golpea una bola imaginaria haciendo mucho teatro y pasa rozando la cabeza de Víctor)*



VÍCTOR: ¡Cuidado, que me abres la cabeza!

VISITACIÓN: Perdona, no me he dado cuenta...

VÍCTOR: ¡Menudo peligro! *(Algo enfadado)* Bueno, ya está, se acabó, se ha terminado la clase. Vamos a comer *(Víctor se va de escena sin esperar a nadie)*

VISITACIÓN: ¡Pero Víctor!...

VÍCTOR: ¡A comer!

*En el café.*

FERMÍN: Por supuesto esta conversación no ha tenido lugar. Me juego mucho.

PETRA: Sabes que soy una tumba.

*Petra se despide y sale. Fermín queda en escena, pensativo, con el móvil en la mano.*

*En el golf.*

ÁLVARO: *(A Visitación)* Contigo el golf es un deporte de riesgo.

*Ana se ríe.*

VISITACIÓN: Qué exagerados. Espera Víctor, perdona hombre...

*Visitación sale tras Víctor.*

ANA: (A Mesía) ¿Luego seguimos?

ÁLVARO: Encantado.

*En el café, Fermín marca su móvil. Suena el teléfono de Ana. Esta mira el display y cuelga.*

ÁLVARO: ¿Pasa algo?

ANA: Es Fermín. No le quiero contestar.

ÁLVARO: ¿Y eso?

ANA: La última vez que hablé con él perdió completamente los papeles.

ÁLVARO: ¿En qué sentido?

ANA: Quería saber todo lo que ocurrió la otra noche en la discoteca...

*Fermín vuelve a marcar. Suena el teléfono de Ana de nuevo.*

ANA: (Mirando el display) Mira... Lo voy a apagar.

*Ana apaga el teléfono. Repentinamente, Fermín tira al suelo el móvil con toda su furia y sale de escena.*

ÁLVARO: Ana, creo que Fermín está obsesionándose contigo.

ANA: Un terapeuta no puede permitirse eso.

ÁLVARO: Para Fermín es una medalla tenerte como paciente. Tú no lo ves pero te está utilizando, Ana.

ANA: No hables así de él. A mí me ha ayudado mucho.

ÁLVARO: ¿Estás segura? Nunca te he visto tan bien como estos días.

ANA: La verdad es que me encuentro muy bien y no me apetece hablar con él, me lo dice algo aquí (*Se toca el estómago*).

ÁLVARO: Haz caso de tu intuición. Si yo pudiera, haría caso de la mía pero tengo que contenerme tanto...

ANA: ¿Contener el qué?

ÁLVARO: Ana... tienes que haberlo notado... (*La atrae hacia sí*) yo necesito estar contigo, me lo pide el cuerpo a gritos, ¿es que no ves que me estás volviendo loco? Hay veces que no puedo ni mirarte, ya no lo puedo soportar...

ANA: Álvaro...

*Mesía besa a Ana que enseguida se separa asustada. Mira alrededor.*

ÁLVARO: Dime que tú no sientes lo mismo y te dejaré en paz. (*Pausa*) Escápate a mi cuarto esta tarde, cuando Quintanar duerma la siesta...

ANA: Vamos, vamos a comer...

*Ana sale aturdida hacia donde se han ido Quintanar y Visitación. Mesía la sigue.*

## ESCENA 14

*Luces de trabajo en plató. Estamos en la pausa de publicidad. Los invitados pasean por el plató. Fermín viene con un refresco en la mano y otro para Paula. Visitación se acerca a una grada a charlar con el público. Petra, sin la gabardina que llevaba en la escena precedente, entra hablando con alguien a través del pinganillo. Álvaro viene por su cuenta y sin hablar con nadie toma asiento. Saca el móvil y se enfrasca enviando*

*mensajes.*

REGIDOR: Dos minutos.

VISITACIÓN: (*Al público*) ¿Qué tal? ¿Qué calor hace hoy aquí no? Lo más pesado son las pausas ¿verdad? No te da tiempo ni a comer algo... Porque os han puesto *catering*, ¿no?

*Alguien del público le dice a Visitación que no les han dado nada.*

VISITACIÓN: ¿Que no os han dado nada? Pero bueno, Petra, menuda *cutrez*, ¿tenéis aquí a la gente tantashoras sin comer nada?

PETRA: Te vamos a contratar de abogado del público, Visitación. ¿Quién ha dicho que no ha habido *bocata*? ¡A ver! (*Mira al público inquisitiva*)

VISITACIÓN: Pues yo creo que con un *bocata* quedabais como reyes y no vale *ná*...

PETRA: ¿Pero ustedes a qué vienen? ¿A ver el programa o a comer?

*Petra se va a su silla y se sienta.*

REGIDOR: ¡Veinte segundos!

*Visitación, Petra, Fermín, Paula y Álvaro van a sus sillas.*

PETRA: Dile a ese que deje de enredar y que vaya a su sitio.

*Cambian las luces y continúa el programa.*

PETRA: Buenas noches. Seguimos en este especial sobre el escándalo de Ana Ozores y ahora estamos hablando con una pieza clave en esta historia: Álvaro Mesía. A continuación, Álvaro, me veo en la obligación de advertirte que vamos a mostrar unas imágenes muy comprometidas... son unas imágenes que nadie hasta ahora ha visto y de las que eres protagonista, Álvaro. Vamos a verlas en breve pero antes sígueme contando: ¿empezaste una relación con Ana en el *resort* de Carraspique?

ÁLVARO: Más o menos.

VISITACION: No sé cómo se puede tener una relación más o menos.

PETRA: ¿Sí o no?

ÁLVARO: Bueno, desde entonces nos hemos encontrado varias veces, sí.

PETRA: ¿Estás enamorado de Ana?

ÁLVARO: Es una mujer muy especial... pero esa historia se ha terminado.

PETRA: De modo que Ana no ha sido más que una historia pasajera.

ÁLVARO: Las cosas se han complicado.

PETRA: Ya....pero dime una cosa, Álvaro, ¿Tuviste alguna vez la intención de tener algo serio con Ana?

ÁLVARO: *(Duda un instante)* No.

FERMÍN: Impresentable.

PETRA: ¿Has vuelto a ver a Ana desde que se supo todo?

ÁLVARO: No. De hecho ahora tengo otra pareja, no creo que fuera adecuado.

VISITACIÓN: ¡Cuánto amor puede dar este hombre! *(Ríe a carcajadas)*

PETRA: Dicen que está más sola que la una y que todos sus amigos le han dado la espalda.

VISITACIÓN: A mí es que me ha pillado con un agobio de trabajo tremendo, la verdad es que hace tiempo que no la veo.

PAULA: *(A Visitación)* Mira, habló el amigo íntimo.

PETRA:       ¿Y tú, Fermín?

PAULA:       Mi marido tiene otros asuntos en que pensar a parte de Ana Ozores.

ÁLVARO:     No estaría yo tan seguro. *(Sonríe mordaz)*

*Fermín hace un gesto de decir algo o levantarse, pero Paula le lanza una mirada paralizadora.*

FERMÍN:     *(A Petra recomponiéndose)* Ana dejó hace tiempo de ir a la consulta. No tengo nada que ver con ella.

PETRA:       *(A Álvaro)* Bueno, Álvaro. Confiésanos, ¿cómo era Ana en la intimidad?

ÁLVARO:     *(Sonríe)* Ana tenía mucho morbo.

PETRA:       ¿Nos puedes explicar a qué te refieres?

FERMÍN:     *(Muy incómodo)* Petra, no creo que sea necesario entrar en detalles.

PETRA:       Si no te importa eso lo decido yo. ¿A qué te refieres Álvaro?

ÁLVARO:     Ana era explosiva en la cama.

FERMÍN:     *(Incomodísimo)* Creo que es suficiente.

PAULA:       ¿Y a ti qué te importa lo que se diga de Ana? Ya no es tu paciente.

PETRA:       El público tiene derecho a saber. ¿Por qué tenía morbo Ana Ozores?

ÁLVARO:     Digamos que tenía hambre atrasada.

PETRA:       ¿Quieres decir que Ana no había tenido vida sexual?

FERMÍN:     *(Estallando)* Eres un miserable.

PAULA:       ¡Fermín, contrólate!

FERMÍN:     Cobarde/

ÁLVARO:     *(A Fermín)* ¡A mí no me faltes el respeto!

PETRA: Creo que ha llegado el momento de ver esas imágenes. Álvaro, ¿estás preparado?

ÁLVARO: De verdad, no sé de qué me hablas.

PETRA: Muy bien, a continuación, señoras y señores, las imágenes que todos hemos estado esperando. El escándalo más grande de la televisión, Ana Ozores y Álvaro Mesía, la pareja del año, el adulterio del año, aquí en el *Show de Petra* en absoluta exclusiva, las imágenes que aún nadie ha visto y que nadie esperaba ver.

*Durante las últimas frases de Petra ha entrado Ana vestida con una combinación, se sienta en el sofá de su casa y pone música en su ordenador, mientras en el plató se hace un oscuro.*

## ESCENA 15

*Analepsis. Escena simultánea: Ana y Mesía hacen el amor en el sofá de la casa de Ana. En su consulta, Fermín está observando a través del ordenador la escena. Fermín tiene un ataque de furia. Grita desesperado, busca algunos de sus libros y los rompe en pedazos. Después vemos como se calma y busca una opción en el ordenador para grabar. Continúa grabando mientras mira las imágenes.*

FERMÍN: Y ahora, Fermín, silencio. Es tu obligación. Es tu *deber*. Tu único derecho. Estoy atrapado, ¡DIOS!, estoy amordazado, por esta consulta asfixiante, por esta silla donde podría haber desnudado su cuerpo, Ahora silencio... sí, porque no tengo derecho. Ni a sentirme traicionado, ni a querer apretar ese cuello cobarde. Silencio, mi única jurisdicción es el silencio. Esta es mi única competencia, la misma de una estatua hueca, la de un hombre de yeso. Ni un lamento. Ni un mal gesto. *(Rompe a reír, pero es un risa tan profunda que empieza a ahogarle)*.  
¿Por quién me has dejado, Ana? ¿Por quién has traicionado a tu hermano

mayor del alma? ¿Por este nadie? ¿Tanta desesperación tenías? ¿Tan bajo era tu precio? *(Pausa)* Ahora están juntos. Podría acabar con todo. Ir a su casa, llamar al timbre, sentir el placer de matarlo yo mismo y cuando alguien se atreva a preguntarme PORQUÉ, entonces le aullaré al mundo: Porque me han robado a *mi mujer*. Porque me ha engañado *mi mujer*. Porque ella, puta como todas, me ha robado el alma por no haber tomado su cuerpo.

*(Pausa)* No sé si llegaste a saber que tras cada uno de esos silencios deseé poseerte, que tras cada palabra no dicha fui tu esposo, tu cómplice, tu amigo. Que dentro de cada silencio me follaba tu alma y eras mía. Tan mía... *(Pausa)*

Ahora por fin ha llegado mi turno de palabra pero no seré yo quien abra la boca.

Silencio, Fermín, silencio.

*Fermín apaga el ordenador y la escena en casa de Ana desaparece. Fermín llama por teléfono.*

FERMÍN: Hola. Soy yo. Ya lo tengo. Pero hay una condición. Que se las hagas llegar también de forma anónima a Víctor Quintanar. *(Cuelga)*.

## ESCENA 16

*Plató de televisión. Comienzan a hablar todos a la vez.*

ÁLVARO: *(Se levanta indignado)* ¿De dónde habéis sacado esto?

VISITACIÓN: ¡Mesía cómo has sido capaz!

ÁLVARO: ¡Me cago en Dios! Petra voy a demandar al programa por difundir esto, te lo aseguro.

PAULA: ¡Qué barbaridad!



PETRA: Solo tú podías grabarlo, Álvaro.

VISITACIÓN: Primero vendes la exclusiva y luego haces como que te indignas...

ÁLVARO: Esto no lo voy a tolerar, yo no he grabado nada...

PAULA: *(A Fermín)* Así que Ana era una mujer sensible, con problemas...

PETRA: *(A Álvaro)* ¿Había alguien más en la habitación?

FERMÍN: *(A Paula)* No es el momento, Paula, cállate por favor.

ÁLVARO: Esto es una encerrona. Te vas a acordar de mi toda tu vida, Petra.

PAULA: *(A Fermín)* Ahí tienes a tu mosquita muerta... un putón es lo que es.  
*(Aplausos)*

VISITACIÓN: *(A Álvaro)* Si haces una canallada así, por lo menos da la cara.

FERMÍN: ¡Paula, por favor!

VISITACIÓN: ¿Tenías que vender a Ana de esa manera?

FERMÍN: Eres un hijo de puta.

ÁLVARO: A mí no me insultes *(Se levanta y se va amenazante hacia Fermín)*

FERMÍN: ¿Que no te insulte? Si no fuera porque estamos donde estamos te reventaba la cara, cabrón.

VISITACIÓN: ¡Eres un cobarde!

ÁLVARO: Esto ha ido demasiado lejos, Petra.

*Álvaro abandona el plató.*

VISITACIÓN: *(Grita hacia donde se ha ido Álvaro)* ¡Álvaro, eres un miserable!

PETRA: Señoras y señoras, Álvaro Mesía acaba de abandonar el plató.

PAULA: ¿Cuánto le habéis pagado por esto, Petra?

PETRA: Las imágenes han llegado de forma anónima a la redacción del programa

ynadie ha reclamado nada.

FERMÍN: *(A Petra)* Esto ha sido totalmente gratuito, Petra, y ha dañado la imagen de Ana para siempre.

PETRA: Mi deber es informar. El público tiene derecho a saber lo que le pasa a Ana Ozores. Yo no hago distinciones, ni con Ana ni con nadie. Además, para ser justos, hemos querido dar a Ana el derecho a defenderse, a contar su versión de los hechos. Tanto es así que esta noche, EN ABSOLUTA EXCLUSIVA, tenemos con nosotros a ANA OZORES EN PERSONA, aquí, en el *Show de Petra*. *(Suena música triunfal)* Sí señores, Ana Ozores ha accedido a venir al plató del *Show de Petra*, aquí, hoy, esta noche. Después de publicidad tendremos aquí con nosotros a ANA OZORES: La exclusiva más esperada de la historia de la televisión. No se muevan de donde están.

*Pausa de publicidad. Hay un gran revuelo en el plató.*

REGIDOR: ¡Dos minutos! ¡Por favor despejen el plató, todo el mundo fuera!

FERMÍN: *(A Petra)* ¿Está en camerinos?

PETRA: No me preguntes porque no puedo decirte nada. Si te ve no hará la entrevista, ¿está claro?

FERMÍN: No voy a verla. Solo dime dónde está.

PETRA: ¡Calculan un cuarenta por ciento de *share*! ¡Es de locura! Hemos sido *trendingtopic*. Has estado estupendo. Cuando acabe el programa te llamo.

PAULA: Vámonos Fermín.

*Paula besa a Petra y sale con Fermín.*

VISITACIÓN: *(A Petra)* Pues no entiendo por qué no me puedo quedar. Somos amigas,

me parece absurdo, vamos.

REGIDOR: ¡Veinte segundos!

*Sale de plató Visitación.*

PETRA: *(Atendiendo al pinganillo)* Bien, sí, breve introducción e inmediatamente después, Ana... de acuerdo.

*Ráfaga del programa. Se dan luces de estar en directo. Petra está sola en el set y avanza hacia el público. Durante toda la escena pasarán mensajes de sms por la pantalla: “Ana, Ana, de alta cuna de baja cama”, “Ana, además de puta, tonta”, “Álvaro cabrón, eres una rata de alcantarilla”, “Mesía eres un hijo de puta y Ana un putón que se merece lo que le pasa”, “Álvaro, vendido”, “¿Por fin Ana Ozores en el lodo!”, “Pudriros todos, panda de cretinos”, “Ana, te mereces todo lo que te pasa”, “Ana una puta y Álvaro un cabrón, vaya parejita”.*

PETRA: Señoras y señores, el programa de hoy ha tenido momentos increíbles, cientos de mensajes están llegando a la redacción y nuestra página Facebook está bloqueada.

*Quintanar aparece en su casa con una escopeta. Comienza a limpiarla lentamente.*

PETRA: Toda la noche hemos estado preguntándonos, ¿y Ana? ¿Qué piensa Ana de todo esto? ¿Cómo está Ana Ozores? ¿Cómo se encuentra? *(Suena música intrigante)*. Seguramente este es uno de los momentos más difíciles de su vida. Pero Ana Ozores ha querido compartirlo con nosotros. Ha querido estar aquí hoy en el *Show de Petra*, para contarnos su versión de los hechos. Ana no se encuentra bien. Por eso, al margen de sus opiniones sobre lo ocurrido, les pido que reciban con un fuerte y

caluroso aplauso a ¡ANA OZORES! (*Aplausos grabados*)

*Entra Ana con paso inseguro. Mira alrededor suyo con cierto miedo. Da dos besos a Petra que le muestra el lugar donde se debe sentar. Ana tiene aspecto de cansada. Después de sentarse se hace un silencio lleno de expectación. Petra está ante la entrevista de su vida.*

PETRA: (*Con tacto excesivo, teatral*) Ana Ozores, bienvenida al *Show de Petra*. Cuatro millones de personas nos observan. Qué quieres contarles.

ANA: Estoy un poco confundida, la verdad. Todo esto es... (*Queda en silencio*).

PETRA: Quiero agradecerte de corazón que hayas venido hoy a estar con nosotros y a contarnos tu verdad. ¿Has estado viendo el programa?

ANA: Sí.

PETRA: ¿Qué te ha parecido?

ANA: Muy duro. Y se han dicho muchas cosas que no son ciertas.

PETRA: ¿A qué te refieres?

ANA: Se ha dicho que yo no quería a mi marido. Eso no es cierto.

PETRA: Pero, Ana, tú has sido infiel a tu marido, hemos visto unas imágenes... (*Ana empieza a ponerse nerviosa*) Bueno, tranquila. ¿Puede traer alguien un poco de agua por favor?

*El regidor trae a Ana un vaso de agua. En el espacio de la casa de Ana suena el móvil de Quintanar que no lo coge y sigue preparando la escopeta.*

ANA: (*Bebe y respira*) Yo ante todo estoy hoy aquí para pedir disculpas a mi marido. Lo que más lamento es haber perdido a Víctor y haberle hecho pasar por esto.

PETRA: Estamos intentando contactar telefónicamente con Víctor Quintanar para

que puedas disculparte aquí, en directo...

ANA: *(Horrorizada)* ¿Con Víctor?

PETRA: ¿Estás muy arrepentida, Ana?

ANA: Creo que es la única persona que de verdad me ha querido, aunque fuera a su manera.

PETRA: ¿Qué significa Víctor para ti?

ANA: Víctor ha sido como un padre. Cuando me casé fui la mujer más feliz del mundo. Me esforcé por ser lo que él esperaba de mí. No pudimos tener hijos y eso siempre me ha pesado pero nunca he querido hacerle daño.

PETRA: Sin embargo, Álvaro Mesía era tu amante...

ANA: Una vez alguien me dijo que viviera el presente. Que no podíamos evitar lo que sentíamos. Y es verdad. Álvaro me atrajo desde el primer día que lo vi. Intenté por todos los medios evitarlo, pero entraba en mi vida incluso de la mano de mi marido. Se hicieron íntimos amigos.

PETRA: ¿Estás acusando a tu marido de haberte liado con Álvaro?

ANA: No, por supuesto que no. Solo trato de contar la verdad.

PETRA: ¿Sigues enamorada de Álvaro?

ANA: Álvaro ha significado mucho para mí. Yo no conocía la pasión o al menos no de esa manera.

PETRA: ¿Estás diciendo que hasta entonces no habías tenido sexo con nadie?

ANA: Solo he dicho que no había vivido nada parecido.

PETRA: ¿No habías tenido nada parecido a un orgasmo? Contéstame Ana.

ANA: *(Guarda silencio un instante)* No tengo por qué contestar a eso.

*En casa de Ana suena el teléfono de Víctor. No lo coge.*

PETRA: *(Al público)* Han oído bien, Ana Ozores confirma que nunca había tenido sexo. ¿No es raro una que una mujer tan atractiva como tú no hubiera tenido sexo hasta entonces?

ANA: Yo no he dicho eso.

PETRA: ¿Tiene Víctor algún problema?

ANA: Víctor está perfectamente.

PETRA: Yo no diría que ser *impotente* es estar precisamente *bien*.

ANA: Basta, Petra... *(Toma un sorbo de agua)*

*Víctor sale de escena y se oye un disparo.*

PETRA: Está bien. Volviendo a Álvaro, él dice que nunca ha querido tener nada serio contigo.

*Ana contiene las lágrimas y no contesta.*

PETRA: ¿No tienes nada que decir a eso, Ana?

ANA: Solo lo que todo el mundo sabe: que sin duda es un gran actor.

*Aplausos.*

PETRA: En este momento tiene pareja y dice estar muy enamorado.

ANA: Ya... *(Hace enormes esfuerzos por no llorar)*

PETRA: ¿No crees que has pagado un precio muy alto por tener un romance?

*Asiente sin poder articular palabra.*

PETRA: Bueno, cambiemos de tema por un momento. Se dice que estás pasando por apuros económicos. ¿Es eso cierto?

ANA: No exactamente.

PETRA: ¿Es cierto o no, que Víctor te ha echado de tu casa?

ANA: No es mi casa, es la de Víctor y es normal que sea yo quien me marche.

PETRA: Pero te correspondería una pensión compensatoria, ¿no?

*En casa de Ana vuelve a sonar el móvil de Víctor.*

ANA: Ahora no pienso en eso.

PETRA: Dicen que no quieres nada de Víctor Quintanar por vergüenza.

ANA: No... Eso no es verdad... aún no hemos hablado de eso Víctor y yo...

PETRA: Ana, sabemos que no tienes nada y que Víctor ha asegurado a un íntimo amigo que no tiene intención de darte ni un céntimo. Eso es ilegal.

ANA: No sé, aún no es el momento de hablar de eso.

PETRA: ¿Vas a dejar que te echen a la calle por tu mala conciencia?

ANA: Por favor...

PETRA: Bueno, relájate, anda. Sabes que Fermín de Pas ha estado en el programa defendiéndote. ¿Qué relación tienes ahora con él?

ANA: En este momento, lamentablemente ninguna.

PETRA: ¿Por qué dices lamentablemente?

ANA: Fermín me ha ayudado mucho. En una ocasión me aparté de su lado pero me equivoqué. Me gustaría poder volver a verle.

PETRA: ¿Qué te lo impide?

ANA: Las circunstancias, supongo.

PETRA: Ana, me consta que Fermín está viendo el programa. ¿Quieres decirle

algo?

ANA: No, no podría...

PETRA: Quizás esta sea una buena oportunidad. Inténtalo, vamos. Esa es tu cámara.

ANA: *(Mira hacia delante y clava la mirada)* Lo siento. *(Pausa)* Lo siento de verdad. *(Ana se emociona y no puede seguir hablando. Rompe a llorar)*

PETRA: Por favor, os pido un gran aplauso para Ana. *(Aplausos grabados)* Estas han sido las declaraciones de Ana Ozores que ha tenido el coraje, el valor, de dar la cara, aquí, hoy, ante todos ustedes. A pesar del momento tan difícil que atraviesa, Ana nos ha abierto el corazón y nos ha contado sus sentimientos más íntimos en la que ha sido su primera exclusiva en nuestro programa. Señoras y señores el tiempo se acaba y tenemos que terminar esta entrevista que ya forma parte de la historia de la televisión. *(Petra de pie escuchando por el pinganillo)* Pero atención, porque no nos queda tiempo, tenemos que despedir el programa y me está llegando una noticia de última hora. Ahora, en estos momentos, ha llegado la policía a la casa de Víctor Quintanar. Parece que los vecinos han alertado de un disparo. Sí, me lo están confirmando. Ana, querida, como decirte esto... Escucha querida, esto, en fin, es muy triste, me dicen que Víctor ha sido encontrado en vuestra casa.

ANA: *(En estado de shock)* ¿Cómo? No entiendo.

PETRA: Qué crees que ha pasado Ana, cómo te sientes, dinos...

ANA: No entiendo, no entiendo lo que me estás preguntando.

PETRA: *(Atiende el pinganillo)* Me dicen que no tenemos más tiempo. Nos despedimos con esta trágica noticia. Gracias por habernos acompañado y les esperamos mañana a la misma hora en el *Show de Petra* para conocer todos los detalles del fatal desenlace de esta historia. NO SE LO PIERDAN, MAÑANA, AQUÍ, LES ESPERO.

*Suena un fuerte aplauso y música del programa. Inmediatamente después se da luz de*



*trabajo en plató. Entra el regidor.*

REGIDOR: *(Al público, alto y claro)* No se muevan por favor, quédense un momento sentados, en seguida damos luz para salir, que nadie se mueva. *(Sale hablando por sus cascos)* Ok, sí, ya he avisado...

PETRA: Querida Ana, mi querida Ana *(La abraza, ella sigue rígida, sin reaccionar)*

ANA: Pero... ¿Y Víctor?

PETRA: Lo siento de verdad. ¿Me escuchas, Ana? Lo siento, querida...Has estado estupenda, de verdad. Muy valiente.

ANA: Gracias

PETRA: Mira, fuera se estará llenando de gente.

ANA: Vale.

PETRA: Vas a salir por otra puerta, llamaremos a un coche para que te recoja pero no vayas a tu casa que estará peor, ¿eh? Te llamo mañana, ¿vale?

ANA: Sí.

PETRA: Y me cuentas lo que ha pasado.

ANA: Ya.

PETRA: Contamos contigo para el próximo programa, ¿de acuerdo?

ANA: No sé.

*La abraza una última vez y comienza a atender al pinganillo por el que le están diciendo cosas mientras abandona el plató.*

PETRA ¡Qué me dices, casi un cincuenta por ciento!,¿y los anunciantes? *(pausa)*  
¡bien, bien, bien!

No, de aquí no se va nadie, ¿eh? *(Al público, deprisa y mecánicamente, como todos los días, les muestra el pulgar hacia arriba)* Bravo, han

estado muy bien, ¿eh? *(al pinganillo)* Mañana un especial Quintanar, claro. Y que no se mueva de la casa Yolanda. ¿Habéis empezado ya?, y manda a Kike al anatómico forense. Vale subo... vale, voy para allá... *(Al pinganillo)* Sí, estoy llegando....

*Ana se queda sola. Nadie la atiende. Se seca las lágrimas. Comienzan a apagarse luces.*

ANA: *(Quitándose la pinza del micro)* Por favor... ¿puede alguien ayudarme?  
Por favor... ¿puede alguien quitarme esto?

*Se queda parada un momento. Luego avanza titubeante.*

ANA: Por favor... ¿Hay alguien? ¿Me pueden ayudar, por favor?  
Por favor... por favor...

*Ana avanza un poco más, se queda parada un momento y cae desmayada en proscenio.*

*Se siguen apagando luces.*

*OSCURO FINAL.*







## Bibliografía consultada

- Alas *Clarín*, Leopoldo (1976). *La Regenta*. Gonzalo Sobejano (Ed.) Barcelona: Noguer.
- Alas *Clarín*, Leopoldo (1994). *La Regenta*. José María Martínez Cachero (Ed.) Oviedo: Nobel.
- Alas *Clarín*, Leopoldo (1998). *La Regenta*. Ricardo Gullón (Ed.) Madrid: Alianza.
- Alas *Clarín*, Leopoldo (2010). *La Regenta*. Mariano Baquero Goyanes (Ed.) Madrid: Espasa.
- Alas *Clarín*, Leopoldo (2015). *La Regenta*. Gregorio Torres Nebrera (Ed.) Barcelona: Penguin Clásicos.
- Alonso Fernández, Ana (2004). *Gonzalo Suárez: entre la literatura y el cine*. Kassel: Reichemberger.
- Alonso de Santos, José Luis (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- Artaud, Antonin (1983). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Barbachano, Carlos (1976). *La Regenta (1974). Cine para leer*. Bilbao: Mensajero.
- Barbachano, Carlos (1984). *La Regenta y el cine*. Oviedo: Los Cuadernos del Norte.
- Barbachano, Carlos (2000). *Entre cine y literatura*. Zaragoza: Prames.
- Barthes, Roland; Greimas, A.J.; Bremond, Claude; Gritti, Jules; Morin, Violette; Metz, Christian; Todorov, Tzvetan; Genette, Gérard (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Baumgardner, Patricia (2003). *Terapia Gestalt. Teoría y práctica Fritz Perls*. México: Pax México.
- Bentley, E. (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
- Bettenitini, Gianfranco (1997). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bobes Naves, María del Carmen (1985). *Teoría General de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos
- Bobes Naves, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Bobes Naves, María del Carmen (1992). *El diálogo*. Madrid: Gredos.
- Bobes Naves, M. C. (1994). *Los signos no verbales en el escenario*. Actas del congreso Teatro del siglo XX. Madrid: Universidad Complutense.
- Bobes Naves, María del Carmen (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.

- Bobes Naves, María del Carmen (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- Bobes Naves, M. C.; Corvin, M.; García Barrientos, J. L.; Ingarden, R.; Jansen, S.; Kwzan, T.; Procházka, M.; Tomasseau, J. M.; Veltrusky, J. (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco.
- Bobes Naves, María del Carmen (2001) *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Arco/Libros.
- Bucay, Jorge (1986). *Cartas para Claudia*. Barcelona: RBA.
- Bucay, Jorge (1998). *Recuentos para Demian: Los cuentos que contaba mi analista*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Bucay, Jorge (2012). *Cuentos para pensar*. Barcelona: RBA
- Bucay, Jorge (2012). *Déjame que te cuente*. Barcelona: RBA
- Caballero, Atilio (2001). *La escritura teatral*. Barcelona: Grafein.
- Canoa, Joaquina (1989). *Estudios de dramática*. Valladolid: Aceña.
- Castagnino, Raúl H. (1967). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Castagnino, Raúl H. (1981). *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Custodio, Álvaro (1984). *Versión escénica de La Regenta*. Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo.
- Dubatti, Jorge (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Argentina: Atuel.
- Faerman, Juan (2010). *Faceboom: Face-book, el nuevo fenómeno de masas*. Barcelona: Alienta.
- Fagan, Joen; Shepherd, Irma L. (2003). *Teoría y técnica de la psicoterapia gestáltica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Faulkner, Sally (2006). *Literary adaptations in spanish cinema*. Londres: Támesis.
- Freud, Sigmund (1966). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund (1970). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund (1993). *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya.
- Gay, Peter (1988). *Freud. Una vida de nuestro tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Grillo Torres, María Paz (2004). *Compendio de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- González Herrán, José Manuel (1984). *Lectura cinematográfica de La Regenta, en Clarín y La Regenta en su tiempo*, Actas del Simposio Internacional celebrado de la Universidad de Oviedo. Oviedo: Universidad-Ayuntamiento-Principado de Asturias.

Hormigón, Juan Antonio (1991). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: ADE.

Howard Lawson, John (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Imprenta de la Comunidad de Madrid.

Jackson, Adam J. (1995). *Los secretos de la abundante felicidad*. Málaga: Sirio.

Jung, Carl Gustav (1962). *Teoría del psicoanálisis*. Barcelona: Plaza & Janés.

Lawson, John Howard (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: ADE.

Martínez Carazo, Cristina (2006). *De la visualidad literaria a la visualidad filmica. La Regenta de Leopoldo Alas Clarín*. Gijón: Libros del Pexe.

Mckee, Robert (2003). *El guion*. Barcelona: Alba Editorial.

Moreau, Andre (2009). *Ejercicios y técnicas creativas de Gestalterapia*. Málaga: Sirio.

Núñez Puente, Sonia (2001). *Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en La Regenta y la novela europea de la segunda mitad del XIX*. Alicante: Universidad de Alicante.

O'Connor, Joseph; Seymour, John (2000). *Neurolinguistisches Programmieren: gelungene Kommunikation und persönliche Entfaltung*. Kirchzarten: VAK.

Olmo, Laura; de Santos, Alonso; Galán, Eduardo (1993). *Teatro realista de hoy*. Zaragoza: Edelvives.

Pinillos, José Luis (1975). *Principios de psicología*. Madrid: Alianza.

Plant, Sadie (1988). *Ceros +unos*. Barcelona: Destino.

Rivera, Virgilio Ariel (1989). *La composición dramática. Estructura y cánones*. México: Gaceta.

Román Calvo, Norma (2001). *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. México: Árbol.

Ruiz, Miguel (1998). *Los cuatro acuerdos*. Barcelona: Urano.

Rutherford, John (1988). *La Regenta y el lector cómplice*. Universidad de Murcia.

Préneron Vinche, Paula (1996). *Madame Bovary-La Regenta. Parodia y contraste*. Murcia: Universidad de Murcia.

Sánchez Martínez, F. Javier (1989). *Sentido y función de los sueños en La Regenta*. Alcoi: Marfil.

Sanchís Sinisterra, José (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Guadalajara: Ñaque.

Schafer, R. Murray (1977). *The Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.



Spang, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Universidad de Navarra.

Strindberg, August (1982). *Teatro contemporáneo*. Barcelona: Bruguera.

Tilly, Charlesy Wood, Lesley J. (2009). *Los movimientos sociales 1768-2008: desde sus orígenes a Face-book*. Barcelona: Crítica.

Villegas, Juan (1982). *Texto dramático y virtualidad teatral*. Canadá: Girol.

Willem, Linda M. (2011). "High Fidelity: Scoring the Text in TV's *La Regenta*", en Mark a. Harpring (ed.), *Studies in Honor of Vernon Chamberlin*. Newark: Juan de la Cuesta. Págs. 277-292.

Zafra, Remedios (2010). *Un cuarto propio conectado*. Madrid: Fórcola.

#### Hemeroteca:

Antón, J. (2016). «Anna Karenina también es infeliz en escena», *El País*. Obtenido de: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/31/actualidad/1451580819\\_537493.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/31/actualidad/1451580819_537493.html)

Bobes Naves, María del Carmen (2006). «El proceso de transducción escénica», *Dialogía: Revista de Lingüística, literatura y cultura*, ISSN 1819-365X, Nº 1, pp. 35-54 Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784520>

Colasessano, Mario (2010). «El espacio sonoro teatral», *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Año VI. Nr. 12. Obtenido de: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/297/el-espacio-sonoro-teatral--.html>

Conde, Roberto (2008). «El Laboratorio de Danza. Entrevista con Emilio Sagi», *La Ratonera*. Revista asturiana de teatro. Núm. 22. Obtenido de: [http://www.la-ratonera.net/numero22/n22\\_sagi.html](http://www.la-ratonera.net/numero22/n22_sagi.html)

Friera, S. (2005). «Escándalo por el plagio que cometió Jorge Bucay. La transferencia terapéutica», *Página/12*. Obtenido de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-698-2005-10-12.html>

Galán, D. (2004). «Un país de cine 2. *La Regenta* adaptada al cine por Gonzalo Suárez», *El País*. Obtenido de:  
[http://elpais.com/diario/2004/04/22/espectaculos/1082584811\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/04/22/espectaculos/1082584811_850215.html)

Padilla, A. (2005). «Bucay reconoce haber copiado en 'Shimriti' una sesentena de páginas de un libro ajeno», *El País*. Obtenido de:  
[elpais.com/diario/2005/10/10/cultura/1128895203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/10/10/cultura/1128895203_850215.html)

Rubiera, Pilar (2016). «El experimento más transgresor de la Universidad», *La Nueva España*. Página 76. Domingo 13 de enero.

Willem, Linda M. (2014). “*Revolutionizing La Regenta: Parodic Transformation and Cinematic Innovation in Oviedo Express*”, *Hispania*. ISSN 0018-2133, Vol. 97, N° 4, págs. 623-633.

#### Audiovisual:

*La Regenta*, Película. Dirección: Gonzalo Suarez. Suavia Films. 1974.

*La Regenta*, Serie de Televisión. Dirección: Fernando Méndez-Leite. Televisión Española. 1994.

*La Regenta*, Película. Dirección Gonzalo Suárez. Gona Films. 2007.

*La Regenta*, Representación teatral. Dirección: Marina Bollaín.

Teatros del Canal de Madrid. Centro de Documentación Teatral. 2012.

#### Páginas web:

[http://www.gona.es/oviedoexpress/Dossier\\_prensa: Oviedo Express](http://www.gona.es/oviedoexpress/Dossier_prensa:_Oviedo_Express). Madrid: Zenit.  
Gonaweb. Enero 2016.

<http://www.rae.es/noticias/lectura-de-la-regenta-de-leopoldo-alas-clarin>. *Cómicos de la lengua*. La RAE sale a escena. *La Regenta*. Gómez, José Luis. Diciembre 2015.

<http://dinora94.blogspot.com.es/2014/11/isaac-del-rivero-sr-la-regenta.html>*La Regenta. Cómics para adultos con viñetas ilustradas.* Isaac del Rivero sr. Noviembre 2015.

Tesis doctorales:

Bottaro Montoto, J. A. (2014). *Fundamentos de la puesta en escena en el teatro de Peter Brook. Motivos y estrategias.* Tesis doctoral no publicada. Universidad de Granada. Granada. España.

García González, M. C. (2012). *Espacio escuchado: investigación sobre prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el sonido como medio para definir espacios.* Tesis doctoral no publicada. Universidad Complutense. Madrid. España.

Trancón Pérez, S. (2004). *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro.* Tesis doctoral no publicada. Universidad Nacional a Distancia. España.

## **Conclusiones**



En la introducción a este trabajo se planteaban una serie de preguntas que son el punto de partida de esta tesis. La primera de ellas se refería a la posibilidad de hacer una adaptación de la novela de *Clarín*. Como mencionaba en el apartado **Estudios previos, adaptaciones y estado de la cuestión**, grandes nombres del teatro han afirmado que *La Regenta* es inadaptable al teatro o al cine. Tras el análisis de las versiones existentes puede decirse, sin duda, que la novela de *Clarín*, como otras muchas, es perfectamente adaptable al lenguaje cinematográfico y teatral. Obviamente, hay una gran cantidad de material narrativo que no se puede reproducir, pero tampoco una lectura dramatizada, por poner un ejemplo, abarca la novela al completo. Al contrario, se eligen unos pocos textos dando, de nuevo, una visión sesgada de la novela, como no puede ser de otra manera.

Como veíamos en las conclusiones del capítulo uno, el resultado de las adaptaciones preexistentes es desigual. El trabajo de Custodio tiene aciertos, pero el resultado final no es satisfactorio, reduce en exceso la obra de *Clarín*, empobreciendo el relato y mostrando las carencias del medio teatral frente a la novela. Esta obra dramática revela que el camino para hacer una adaptación debe ser otro, potenciando elementos propiamente teatrales. Aunque mucho más acertada, la versión de Fernando Méndez Leite también tiene carencias. Como hemos visto, la complejidad del personaje de Fermín, con quien *Clarín* es tremendamente crítico, queda simplificada. Tampoco la ciudad de provincias gris y sucia, con sus personajes hipócritas, incultos y crueles aparece reflejada en la película. La dureza de la novela se pierde en la adaptación televisiva. Más interesante resulta, como hemos visto, la mirada personal de Gonzalo Suárez, que destaca con mayor fuerza los temas de la ambición, la hipocresía o el horror de la protagonista a cometer adulterio. Como no puede ser de otra manera, Suárez realiza una tremenda reducción de la novela para condensar el material narrativo en una película de noventa minutos. Lo interesante de esta versión es que Suárez no trata de incluir el máximo de información, sino que opta por otra vía, reafirmando un punto de vista personal. Una vez analizadas las adaptaciones, resulta evidente que una nueva versión debe buscar un camino alternativo, explotando al máximo las posibilidades que el medio teatral ofrece y dejando a un lado la ambición de reproducir la novela al completo.

Cualquier acercamiento a la novela, sea en forma de lectura dramatizada, *cómic*, espectáculo de danza, ficción novelada, obra de teatro o cine, mostrará necesariamente

solo una parte de la obra de *Clarín*, aquella que más ha interesado al creador que firma cada versión. Pero no serán por ello menos válidas. Lo importante es saber que se trata de una nueva lectura, como hay miles de lecturas de las obras de Shakespeare, por poner un ejemplo paradigmático.

Otra de las preguntas que se planteaban en la introducción es la posibilidad de realizar una adaptación sin perder fidelidad al original. Esta pregunta llevaba irremediablemente a cuestionar en qué consiste la fidelidad a un texto. Tomando como punto de partida el análisis de *La Regenta* de María del Carmen Bobes, observamos que la adaptación propuesta conserva la historia y el discurso de la novela, respeta los cuatro personajes principales y las relaciones entre ellos, mantiene las tres funciones de *Carencia-Búsqueda de Medios-Fracaso* y reproduce el planteamiento del adulterio, así como el tema moral de la responsabilidad del individuo en una sociedad que lo condiciona fuertemente. Por otro lado se mantienen motivos fundamentales de la novela como el de la confesión, o el duelo de Mesía y Quintanar, transformado en la obra dramática en un suicidio. El entorno de Ana Ozores mantiene las claves de un ambiente hipócrita, falso y maledicente. La dimensión pública de la protagonista ha sido realizada a través de la introducción de un medio de masas como es la televisión. Efectivamente, es posible mantener la fidelidad a un texto a pesar de realizar cambios profundos en el mismo, como es el caso.

Ante la cuestión de si es posible hacer una adaptación fiel cambiando la época en la que transcurre, la respuesta no es simple. Como las versiones de Custodio, Méndez Leite o Suárez, esta dramatización sacrifica elementos importantes de la novela. Es el caso del personaje de Fermín de Pas y el peso de la Iglesia católica. Al margen de su profesión, Fermín tiene unos rasgos de personalidad que se han mantenido en la obra teatral, como también se mantienen sus relaciones con Ana, Paula o Petra. Sin embargo, a pesar de que el personaje resultante funciona a la perfección en la trama dramática y aporta una mirada nueva sobre el personaje, la pérdida de matices y simplificación con respecto al original es indudable. Todo el peso de la Iglesia católica, no solo sobre la sociedad sino sobre el mismo Fermín de Pas, su ira y su impotencia, no son equiparables a la frustración de un terapeuta no correspondido por una paciente.

Por otro lado, creo que es un gran acierto situar la obra en un programa de cotilleo. El medio televisivo reproduce un mundo cruel, inculto y clasista que *Clarín* denunciaba en su sociedad. Esta traslación propone además, una reflexión sobre el mundo en el que vivimos y en concreto sobre la sociedad mediática. La obra teatral

plantea una decadencia moral y una crítica a actitudes como la de Ana Ozores, al igual que hacía *Clarín*. El programa de televisión subraya la ridiculización y escarnio de la protagonista. La creación de un espacio como el plató se aleja necesariamente de la novela, pero remite a un estilo de vida y de relaciones humanas, así como sus códigos de conducta, que reproduce aspectos de la sociedad de la Restauración. De esta manera, se recupera el espíritu crítico de *Clarín*, que, aunque con una prosa exquisita, no dejó de contar una historia tremendamente ruin.

Así, ante la pregunta sobre lo que hoy resulta vigente de la novela de *Clarín* observamos que Vetusta es una ciudad en la que todo se comenta y la vida privada no existe: un mundo de habladurías y rumores corre paralelo a la realidad, hasta el punto de que sus ciudadanos no distinguen la frontera entre lo que son y lo que los demás dicen que son. La barrera entre lo público y lo privado se ha ido difuminando hasta desaparecer y la vida de Ana Ozores en Vetusta ha pasado a ser un asunto de todos. El mundo provinciano de *La Regenta* no es tan distinto del que vivimos ahora, en el que una imagen impactante, un comentario de un político o un deportista, o simplemente de un famoso llenan los periódicos digitales primero, las televisiones luego, las radios y prensa escrita después, para pasar luego a los *blogs*, *tweeters* y demás redes sociales, y volver otra vez a la información digital retroalimentando este gran patio de vecinos en que se ha convertido nuestra actualidad mediática. En otras palabras, la provincia se ha hecho global, pero los comentarios y discusiones son a menudo aún más triviales que aquellos que animaban las tertulias a finales del XIX.

Esta actualización de *La Regenta* es una revisión de la vigencia hoy en día de la novela y sus personajes. En este sentido la obra de *Clarín* es un punto de partida sobre el que inspirarse para realizar una reflexión sobre la actualidad mediática, sobre lo público, lo privado y lo poco que en algún sentido hemos cambiado.

Se trata de un trabajo teatral eminentemente experimental. Se han buscado formas nuevas de expresar temas concretos de la novela. En ningún caso se trata de reproducirla en su totalidad y ni siquiera todos los temas que esta abarca, sino los ya mencionados, que llaman la atención por su conexión con la actualidad. La versión propuesta en esta tesis de *La Regenta* es, como afirma Bobes acerca de su propia lectura, “una interpretación más para el discurso de esta novela, cuya riqueza semántica está fuera de duda, y en todo caso, se demuestra una vez más” (1985,12).

Respecto a la puesta en escena, el concepto de reducción se traslada a todos los aspectos teatrales. Al igual que se limitan personajes, situaciones, etc., el estilo de la



escenografía es sobrio y se explota al máximo el lenguaje teatral, apoyándose en el espacio lúdico. El criterio de sobriedad abarca la sencillez de la escenografía, la funcionalidad del diseño de vestuario, los complementos y la resolución de los cambios de escena a través de los movimientos de los actores, el sonido y la iluminación. Se evita introducir elementos que no sean puramente teatrales, como el uso de videos y pantallas y se potencia al máximo un elemento fundamental en el lenguaje teatral: la luz. Así mismo, el espacio sonoro juega un importante papel al situar espacial y temporalmente la obra. El resultado es una puesta en escena ágil y enormemente eficaz.

Por otro lado, esta adaptación teatral resulta más interesante cuanto mejor se conoce la obra de *Clarín*. A pesar de los sacrificios mencionados, hay elementos que invitan a la reflexión y, en cualquier caso, siempre está la novela para volver a ella después de experimentar con otros lenguajes.

Como hemos visto, lo más complicado no es transformar tramas ni argumentos, sino lograr el clima, la fantasía del relato. Desde este punto de vista, al adaptar una obra no se debe intentar traducir, sino recrear una emoción estética similar a la del texto originario. Efectivamente, este trabajo trata de provocar un efecto estético análogo a su precedente literario, con independencia de las transformaciones que el texto pueda sufrir. Esta adaptación no traiciona el original sino que trata de respetarlo, aunque se deban producir cambios a la hora de dramatizar el texto. El adaptador no es, pues, un traductor, sino un nuevo autor. Esta versión no puede dañar el original para aquellos que lo conocen. Y si no lo conocen, es un aliciente para acercarse al modelo.

Efectivamente, muchos de los asistentes a alguna de las funciones de *La Regenta* comentaron las ganas que sintieron de releer la novela, o de leerla por primera vez después de ver la representación. Merece la pena, pues, visitar los clásicos y observarlos desde otro punto de vista para volver al origen. En este sentido, sería deseable una revisión constante de los mismos, síntoma de que nuestra literatura está más viva que nunca, interesa a las nuevas generaciones y sigue siendo fuente inagotable de lecturas e interpretaciones.

**Anexo 1** Vídeo de la representación de *La Regenta* de Marina Bollaín en los Teatros del Canal de Madrid (CD en contraportada), programa de mano y cartel.

Material audiovisual grabado por el Centro de Documentación Teatral.

Material gráfico de producciones Come y Calla y fotografías de Pedro Gato.



Cartel y programas de mano del espectáculo *La Regenta* de Marina Bollain en los Teatros del Canal de Madrid.





basado en la novela de Leopoldo Alas "Clarín"

# LA REGENTA

Deusan es una ciudad en la que todo se consente y la vida privada no existe: un mundo de malabares y ruidos corre paralelo a la realidad, hasta el punto en el que esas ciudadanas caminan por la arena entre la que son y lo que los demás dicen que son. La barreja entre lo privado y lo público se ha difuminado hasta desaparecer.

Almástrim es directo a la caída de un mito. Ana Orera, prostituida por Fernán de Pas, su amor más confiable. Usó a uno, sus amigos, remeros, amantes y pretendientes, íconos devaluados sus intimidades. A través de diversos malabares sacamos testigos de excepción del proceso por el que Ana Orera ha llegado a esa situación, su vida antes del escándalo y su proceso con todos los personajes que ahora le rodean.

**Dirección:** Marina Bollain

Estudia Violín Alemán en Madrid. Reside durante 11 años en Berlín. Ha realizado la dramaturgia y la dirección de "La ópera de 3 cuartos", "Adiós Julius", "La virreina de la Paloma", "Harragas" y "Cuerpos deshabitados" entre otras. Ha trabajado como soprano en Alemania en diferentes teatros y realiza conciertos a nivel internacional.

Chiqui Fernandez es Petra

Paco López es  
 Paula  
 Raúl Sanz es  
 Mesia  
 Ángel Savin es  
 Visitación

Marilena Ribas e  
Ana Ozores

Versión:  
 Marina Bollain  
 Vanessa Monfort  
 Escenografía:  
 Ricardo S. Cuesta  
 Vestuario:  
 Rosa G. Andújar  
 Iluminación:  
 Felipe Ramos  
 Diseño producción:  
 Eva Paniagua



Marianne Alvarez  
Profesora

Tel: 609222941/915270330   manuel@alvarezproducciones.com   www.manualalvarezproducciones.com











# LA REGENTA

## BASADO EN LA NOVELA DE LEOPOLDO ALAS "CLARÍN"

### REPARTO

ANA OZORES: Marióna Ribas

PETRA: Chiqui Fernández

FERMÍN DE PAS: David Luque

QUINTANAR: Alberto Vázquez

PAULA: Paca López

MESÍA: Iñaki Sanz

VISITACIÓN: Angel Savin

Dirección de escena: Marina Bollaín

Versión y dramaturgia: Marina Bollaín / Vanessa Montfort

Diseño de escenografía: Ricardo Sánchez Cuenda

Diseño de vestuario: Iñaki García Andujar

Música original y espacio sonoro: Luis A. Muñoz

Diseño de luces: Pau Sullana / Felipe Ramos

Diseño de producción: Eva Paniagua

Jefa de prensa: María Díaz

Ayudante de dirección: Martina Cabanas

Ayudante de escenografía: David Rodríguez Garzón

Diseño de cartel: Come y Calla

Fotografías: Pedro Gato

Realización de escenografía: MAY servicios para el espectáculo

Confección vestuario Ana Ozores; Ana Bravo

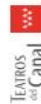
Distribución: Manuel Álvarez

Regiduría y gerencia: Martina Cabanas

Técnicos y dirección técnica: Armar S.L.

Producido por:

Con la colaboración de:



En *La Regenta* de Leopoldo Alas "Clarín" Ana Ozores es la joven mujer del antiguo regente de la audiencia de Velusta, una ciudad de provincias. Casada con un hombre mucho mayor que ella, será cortejada por un sacerdote, el Magistral de la villa Don Fermín de Pas, y por el donjuán provinciano Avaro Mesía. Clarín se sirve de todo un repertorio de personajes para retratar la vulgaridad, la incultura y la mediocridad, construyendo un alegato cruel de la vida social española. Velusta es una ciudad en la que todo se comenta y la vida privada no existe: un mundo de habladurías y rumores corre paralelo a la realidad, la barrera entre lo público y lo privado se ha ido difuminando hasta desaparecer y las vidas de sus gentes han pasado a ser un asunto de todos.

El mundo provinciano de *La Regenta* no es tan distinto del que vivimos ahora, en el que una imagen impactante o el comentario de un "famoso" es capaz de llenar periódicos, programas de televisión y radio, para pasar luego a los blogs, tweeters y demás redes sociales, retroalimentando este gran patio de vecinos en que se ha convertido nuestra actualidad mediática. En otras palabras, "la provincia" se ha hecho global, pero los comentarios y discusiones son a menudo aún más triviales que aquellos que animaban las tertulias a finales del XIX.





**Anexo 2:** Reseña de prensa del estreno de *La Regenta* de Marina Bollaín en 2012 ordenada cronológicamente.



Hernández, Virginia. El mundo. 02.02.2012. Obtenido de:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/03/29/ocio/1333016197.html>

ELMUNDO.es

**TEATRO** | Adaptación de la novela de Clarín

## Una 'Regenta' muy catódica



- Marina Bollaín adapta la novela de Clarín y la traslada a la actualidad
- La vida de Ana Ozores se comenta en un plató en vez de en los mentideros

Virginia Hernández | Vídeo: Daniel Izeddin | Madrid

Actualizado lunes 02/04/2012 03:43 horas

En la Vetusta que plasmó Clarín en 'La Regenta' los cotilleos proliferaban en pequeños mentideros. En la de la adaptación teatral de Marina Bollaín, que se representa en los Teatros del Canal, **la vida privada de Ana Ozores**, su ascensión y su caída, **se comenta en un plató de televisión**. En uno de esos programas en los que los propios contertulios son también carne de cañón. ¿Una crítica a la telebasura? "No, si la telebasura está ahí es porque tiene una función, porque a la gente le relaja y le distrae de sus propios conflictos. En las tertulias de la novela se comentaban las cosas más anodinas, como cuánto tiempo había confesado Ana Ozores... **yo no critico la telebasura, solamente digo que eso de entonces sería hoy esto**", responde la directora, gemela, por cierto, de Iciar Bollaín.

*"Yo no critico la telebasura, solamente digo que eso de entonces sería hoy esto", explica la directora del montaje, Marina Bollaín*

**El reto era importante.** Adaptar una de las novelas más populares del siglo XIX, repleta de personajes, y traerla hasta nuestros días. A cuatro manos, la directora y la periodista Vanessa Monfort se pusieron a trabajar y lo que en un principio era una pequeña escena se convirtió en clave: Petra, la criada de la protagonista en el texto de Clarín, **sería una estrella catódica** que utiliza todos los medios a su alcance para ganarse a la audiencia.

La actriz Chiqui Fernández encarna a la presentadora y se fija en modelos reales para darle forma. Conoció a Ana Ozores en el pasado y ahora siente celos por su éxito. Mientras ella ha tenido que ganarse su puesto en la vida, trabajar mucho, Ana es admirada sólo por su belleza y porque se ha casado con un señor muy rico: "Petra no tiene moral. Ella no vende nada suyo pero vende absolutamente todo de los demás. Sabe ganar al público y **lo único que le interesa es ganar audiencia**".

## De cura a psicólogo

**¿Y Fermín de Pas?** ¿El confesor que tanto poder tenía sobre Ana Ozores? La actualidad le quita el alzacuello y le convierte en **un gurú, en un psicólogo experto en libros de autoayuda**. "Creo que es una opción muy inteligente", explica David Luque, el intérprete que le da vida. "Se trata de ver cuál es la esencia de Fermín de Pas. Y, en el siglo XIX, los curas ejercían un poco de psicólogos, porque eran las personas a las que los feligreses contaban sus penas, sus dudas o sus luchas espirituales".

*"Es un desafío muy especial. Ana Ozores es un personaje muy complejo y de una psicología bastante complicada", asegura Mariona Ribas, quien protagoniza la obra*

El papel ahora lo han tomado, según su opinión, estos autores de 'bestsellers', los que dan la misma solución al lector, da igual quién sea: "No es una anécdota más, realmente así se va a la esencia del personaje". Para Luque, los dos 'fermines', el del XIX y el suyo, son prácticamente idénticos: "Apasionados, manipuladores, muy ambiciosos, quieren subir en el escalafón social... y tienen **una gran contradicción vital** entre el deber profesional y la pasión individual".

¿Y Ana? Responde Mariona Ribas, la dulce e inexperta señora Ozores. ¿Qué significa para una actriz encarnar a la heroína de Clarín?: "Es un desafío muy especial y un honor. **Ana Ozores es un personaje muy complejo** y de una psicología bastante complicada. Además, la obra nos da muchísima información sobre su pasado, su presente y todo su recorrido. Me parece fascinante trasladarla de su época a día de hoy: ver cómo funcionaría en el mundo actual".

**"Es un personaje dramático, con mucha presión, y mucha vida interior"**, relata la intérprete, que la ve como una niña autocomplaciente y vacía de referentes que den consistencia a su personalidad. Perdió a sus padres muy joven y está casada con un señor bastante mayor que ella: "Creo que lo más duro han sido los ensayos. **El proceso de viajar por estas emociones**, ver cómo las plasmas en el escenario, cómo las transmites y das vida y cómo reflejas todas estas emociones y toda esta vida interior".

¿Y los espectadores? ¿Qué opinan de esta 'Regenta' tan especial? Estrenaron nada menos que en Gijón y Avilés, muy cerca de la Vetusta-Oviedo. "A mí me daba un poco de vértigo", confiesa Chiqui Fernández, pero "la verdad es que la reacción del público fue muy buena".

---

**'La Regenta'**. Sala Verde de los [Teatros del Canal](#). Hasta el 15 abril 2012. Reparto: Ana Ozores (Mariona Ribas), Fermín de Pas (David Luque), Petra (Chiqui Fernández), Quintanar (Alberto Vázquez),

*Paula (Paca López), Mesía (Raúl Sanz) y Visitación (Ángel Savín). Entradas desde 10 hasta 22 euros.  
Horarios: de martes a sábado a las 20.30 h. y domingos, a las 19.30 h.*





Eurpoa Press. Teinteresa. 22.02.2012. Obtenido de:

[http://www.teinteresa.es/cultura/artes-escenicas/Marina-Bollain-version-Regenta-television\\_0\\_650936837.html](http://www.teinteresa.es/cultura/artes-escenicas/Marina-Bollain-version-Regenta-television_0_650936837.html)



- 
- **artes escénicas**

## Marina Bollaín enmarca la versión teatral de 'La Regenta' en un plató de televisión

22/02/2012 - EUROPA PRESS, MADRID

"Hemos hecho una versión muy libre", reconoce la dramaturga Marina Bollaín, quien ha modernizado ,junto a Vanessa Monfort, el clásico de Leopoldo Alas Clarín en un intento por mostrar la 'esencia' de La Regenta y de paso denunciar ciertas conductas sociales como el "despellejar" a personajes famosos en un plató de televisión. La obra se estrena el 23 de marzo en Avilés (Asturias) y llega a Los Teatro del Canal el día 29 de marzo.



En esta versión 'moderna', La Regenta (interpretada por Mariona Ribas) es una mujer joven y "frustrada" que se convierte en el centro de las miradas de los espectadores al llegar a un plato de televisión y poner su vida ante la mirada de los

demás. Completan el elenco de actores, Chiqui Fernández, David Luque, Raúl Sanz, Alberto Vázquez, Paca López y Ángel Sabin.

Según explica Marina Bollaín (hermana de la cineasta) la Ana Ozores de Clarín, es una mujer con una gran "confusión moral" y quien se pasa toda la vida luchando "por no caer en brazos de nada", pero en esta versión teatral termina abducida por las teorías de un escritor de libros de autoayuda y terapeuta, convertido en estrella mediática. Este será el actual Fermín de Pas que dibujó con sotana Leopoldo Alas Clarín.

"Sabía que con La Regenta en las manos de Marina Bollaín podía salir algo muy especial", alega Albert Boadella, director de los Teatros del Canal, donde la obra será representada hasta el 15 de abril. Boadella destaca que en esta versión libre no se pierde "la esencia" del Clásico.

## TERAPIA Y TELEVISIÓN

Por otra parte, Marina Bollaín subraya que la obra combina cierto humor y tragedia al incluir tanto las escenas que se viven en un plató de televisión donde se "despelleja" a la protagonista con los momentos de terapia. "Es una mezcla de terapia y televisión", matiza. En este sentido, subraya que es la primera obra que explora en escena el mundo de las revistas del corazón.

"Todo el mundo hablará de ella tras salir en la televisión y la conoceremos antes por los demás que por lo que dice el personaje", apunta Vanessa Monfort. Asimismo, la directora comenta que en el texto hay también "algún guiño" a ciertos personajes actuales de la prensa rosa, que pueden ser fácilmente identificables por el espectador.

En esta obra, nos encontramos una Ana Ozores cuya imagen pública es la de una mujer perfecta, elegante y amante esposa. Casada con Víctor Quintanar, 20 años mayor que ella, político de proyección y prestigio, que evita todo contacto físico con ella en la intimidad. Álvaro Mesía será ahora un conocido actor en horas bajas, que se jacta de no haber salido con ninguna mujer que no haya protagonizado una portada del Hola. Seducirá a la protagonista, que no tardará en ver aireada su vida privada en prime time de manos de su enamorado psicólogo, Fermín de Pas.

Barrigós, Concha. Lne.es. 23.2.2012. Obtenido de:

<http://www.lne.es/sociedad-cultura/2012/02/23/madrid-estrenara-regenta-ambientada-mundo-corazon/1203314.html>

## Madrid estrenará una «Regenta» ambientada en el mundo del corazón

La versión, escrita por Marina Bollaín y Vanessa Montfort y dirigida por la primera, «suena gamberra pero es Clarín»



🕒 03:38



Mariona Ribas, «La Regenta».

Madrid, Concha BARRIGÓS

Han hecho lo que les ha dado la gana y tienen claro que «los puristas» las van a despellejar, pero Marina Bollaín y Vanessa Montfort aseguran que su versión de «La Regenta», que estrenará dentro de un mes Teatros del Canal, «es auténtico Clarín», a pesar de su propuesta sintonizada con la «tele rosa».

Bollaín, gemela de la directora de cine Icíar Bollaín, presentó ayer en un almuerzo con la prensa, al que también asistió el director del Canal, Albert Boadella, una dramaturgia que empezó a trabajar hace dos años. «Me sugirió la idea un dramaturgo amigo y cuando se lo propuse a Boadella entre tres alternativas eligió ésta. El XIX no está ni tan atrás ni tan lejos. Me pareció un reto traerlo a la actualidad», detalló.

Si Clarín hubiera nacido ahora, su «Regenta» estaría ambientada en la aldea global y el mundo del corazón le hubiera llamado a la reflexión: «El choque entre lo que ella dice que es y los cotilleos que hay sobre ella en Vetusta no distan tanto de los programas rosas», argumentan Bollaín y Montfort, que cree que esta obra es la primera que explora en ese mundo.

De los 130 personajes de la obra cumbre de Leopoldo Alas, «Clarín» (1852-1901), las dramaturgas se han quedado con siete y, además, les han dado «nueva vida». Así, el canónigo

Fermín de Pas es ahora un «gurú», un escritor de libros de autoayuda traducido a cinco idiomas que «trata» a la «jet set» y ejerce una influencia tiránica sobre la enfermiza Ozores, un compendio de muchas mujeres, casada con un político 20 años mayor que ella -el «regente», Víctor Quintanar-, mientras que el pretendiente, Álvaro Mesía, es un actor. A Visitación Olías, la aburrida dama que contribuye a que Ozores caiga en brazos de Mesía, la han transformado en «un gay que se mueve bien en el fango» de los dimes y diretes, mientras que Petra, la doncella, es la presentadora del programa que «machaca» a la «regenta», y doña Paula pasa de ser madre de Fermín a ser su mujer.

«Suena muy gamberro porque nos hemos tomado muchas libertades, pero es Clarín, seguro, y no es una comedia, es un drama», afirma Bollaín. Para protagonizar «La Regenta» han elegido a Mariona Ribas, David Luque, Chiqui Fernández, Alberto Vázquez, Paca López, Raúl Sanz y Ángel Savín, pero, aseguran, reunir el elenco les ha costado bastante.

Torres, Rosana. El País. Cultura. 21.03.2012. Obtenido de:

[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/21/actualidad/1332355072\\_125747.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/21/actualidad/1332355072_125747.html)

# 'La Regenta' en la telebasura

**Marina Bollaín adapta la obra de Clarín y sitúa a Ana Ozores en un programa de televisión sensacionalista**

■

ROSANA TORRES

Madrid 21 MAR 2012 - 19:37 CET



Mariona Ribas en un ensayo de 'La Regenta'. PEDRO GATO

Pocas veces se lleva una novela al teatro. Menos aún hay quien se atreva con una obra que es todo un referente en la cultura literaria contemporánea española. Marina Bollain se ha lanzado valiente nada menos que con *La Regenta*, cuyo montaje ha coproducido Teatros del Canal de Madrid, donde se representará, del 29 de marzo al 15 de abril, aunque como homenaje a Leopoldo Alas *Clarín* y su curiosa heroína, Ana Ozores, el estreno absoluto será en Avilés (este viernes 23) y Gijón (el 24).

Bollain confiesa que la fascinación por llevar al teatro *La Regenta* se la inoculó el dramaturgo Maurici Farré: “Me dio la idea y al releer *La Regenta* me pareció una propuesta estupenda porque es una novela fantástica que retrata a una mujer muy decimonónica, pero como la leí pensando en la vigencia que tenía hoy, era todo un reto ver qué queda de *La Regenta* hoy, y enseguida vislumbré, que aunque sea otra sociedad, quedan muchas cosas de entonces en nuestro entorno”, comenta la directora que ha escrito esta adaptación a cuatro manos, junto con la autora teatral Vanessa Montfort, una de las voces sólidas de la nueva dramaturgia española. Las dos vieron que la sustancia de *La Regenta* está en cómo Ana Ozores, el personaje protagonista, es “una mujer atrapada en una ciudad provinciana que busca infructuosamente la belleza, el bien, la poesía y la pasión en un mundo dominado por una moral social castradora, estúpida, materialista, calculadora y cruel”. Para las adaptadoras de esta novela clave de la literatura contemporánea española hoy encontramos elementos que equivalen al ambiente provinciano y burgués, el adulterio, la ruptura entre el ideal y la realidad, todos ellos temas que van surgiendo a lo largo de la novela y que han recogido en su propuesta escénica: “Ana Ozores, la protagonista, representa una conciencia solitaria enamorada de un bien superior frente a la colectividad ciudadana que ofrece un mundo mediocre”.



Un ensayo de 'La Regenta'.

Mariona Ribas es la protagonista. Una mujer con una edad similar a la Ana Ozores de Clarín, unos 27 o 28 años: “Es una actriz muy camaleònica”, comenta Bollain quien tiene claro que el mayor escollo al hacer la versión ha sido el asunto de la religión, que hoy no está tan presente entre las gentes de una sociedad a la que podría pertenecer Ana Ozores: “Lo que teníamos claro es que tenía que ser una persona influyente para Ana Ozores, alguien mediático”. La solución la han encontrado convirtiendo al confesor en un psicólogo escritor de libros de autoayuda, que la manipula, con el que hace terapia y que ha ascendido socialmente. “Además tampoco puede vulnerar el secreto profesional, que era importante para la historia, de la misma manera que ha sido muy condicionante que la educación de ella sea de una moral castradora en su juventud y niñez, y de hecho ahí hemos metido la religión para no perder el hilo”, apunta la directora.

Ambas cuentan que su historia se desarrolla en una ciudad que podría ser cualquiera y en un platò de televisión “que es la aldea global de hoy en día, más concretamente en un programa en el que se está despellejando a Ana Ozores”. Un espacio en el que a través de otros personajes se va saltando al pasado y donde se cuenta cómo Ana Ozores ha llegado a ser un personaje de un programa de este tipo. “Al principio a la Regenta la conocemos a través de los demás y aquí, antes de que se la conozca, todo el mundo habla de ella y sabemos quién es por los demás”, cuentan las autoras quienes han



incluido ciertos personajes que pueden ser reconocibles a los espectadores que conocen algo de estos programas basura.

“El teatro hace muy pocas adaptaciones de novelas, lo hace el cine, quizá porque realmente es muy complicado, porque un dramaturgo, frente a la novela, tiene que saber encontrar la sustancia de la situación, la síntesis, y es muy complejo, porque una novela es todo lo contrario, es un despliegue de medios, mientras que el teatro es lograr lo máximo con lo mínimo”, sostiene Bollaín quien cree que Clarín es uno de los escritores más irónicos del siglo XIX: “Teníamos que plasmar esa decadencia y la obra espero que sea dinámica, como la terapia con la tele”, comenta la directora quien destaca que es la primera obra que aborda el mundo de las tertulias del corazón: “No olvidemos que la novela está enmarcada dentro del naturalismo, que trata de reproducir la realidad tal y como es. Tiene una actitud decididamente realista. *La Regenta* es una novela muy crítica y muy triste. Se usa constantemente la metáfora de la suciedad como expresión de la podredumbre del alma, lo viscoso, la lujuria”.

Su versión nos cuenta como Ana Ozores, una mujer admirada y conocida de la vida social actual y, en apariencia, felizmente casada con un político relevante, se verá envuelta en un triángulo amoroso cuyos detalles más escabrosos serán expuestos públicamente en un programa del corazón.

Junto a Mariona Ribas trabajan los actores Yolanda Ramos, Chiqui Fernández, David Luque, Raúl Sanz, Alberto Vázquez, Paca López y Angel Savín. El montaje cuenta con escenografía de Ricardo Sánchez-Cuerda y vestuario de Rosa García Andújar y es la incursión en teatro de texto más importante de la madrileña Marina Bollain (hermana gemela de la cineasta Itziar Bollain), quien estudio dirección de escena y canto en su estancia de más de una década en Berlín. Después ha desarrollado su carrera como directora escénica de teatro, musicales y zarzuelas, además de trabajar como soprano en la Komische Oper de Berlín, la Opera de Rostock y la Opera de Leipzig. También ha trabajado como actriz en cine y televisión.

Balbuena, Rafa. El comercio. Avilés. 22.03.2012. Obtenido de:

<http://www.elcomercio.es/v/20120322/aviles/vetusta-cabe-plato-20120322.html>

[elcomercio.es](http://www.elcomercio.es)

Asturias **AVILES**

## Vetusta cabe en un plató

Los Canapés acoge el estreno absoluto de 'La Regenta', que Marina Bollaín ha revisado en clave de crítica a la 'telebasura' actual

22.03.12 - 00:35 -

RAFA BALBUENA | **AVILÉS.**



### DE INTERÉS

**'La Regenta'.** Revisión teatral de la novela de Clarín por Marina Bollaín y Vanessa Montfort.

**Reparto:** Mariona Ribas (Ana Ozores), David Luque (Fermín de Pas), Chiqui Fernández (Petra), Alberto Vázquez (Quintanar), Paca López (Paula), Raúl Sanz (Álvaro Mesía), Ángel Savín (Visitación).

**Lugar, fecha y hora.** Auditorio de Los Canapés, mañana viernes, 20. 15 horas. Estreno absoluto.

El drama de Ana Ozores en una Vetusta decadente y llena de hipocresía sigue presente en el siglo XXI. Y sin visos de que la sociedad actual se haya librado de ninguna de las miserias morales que denunció la pluma de Clarín.

Bajo esa premisa, Marina Bollaín estrena mañana en Los Canapés (20.15 horas) su versión de 'La Regenta', en la que la ciudad burguesa se transforma en un plató de televisión 'rosa'. Una aparente frivolidad, «que en realidad no lo es en absoluto», aseguró ayer la directora en la presentación de la obra. Junto a ella estuvo el elenco de actores que encabezan Mariona Ribas y David Luque, que trocan respectivamente a la protagonista por «una estrella mediática expuesta a los cotilleos» y a un Fermín de Pas «que en vez de ser su confesor es un psicólogo de éxito».

Tal 'mutación' convierte asimismo los mentideros de Vetusta en los colorines de la televisión actual. Y con la presencia de Chiqui Fernández (Petra), Ángel Savín (Visitación), Alberto Vázquez (Quintanar), Paca López (Paula) y Raúl Sanz (Álvaro Mesía), se completa un elenco que, «más que actualizar la novela, dramatiza el momento en que vivimos», señaló Bollaín.

De este modo, entre sesiones de diván, la soledad de vivir con un marido que ni la comprende ni la desea, sus ocasionales confidencias con Quintanar y su condición de no tener más oficio ni beneficio que ser ella misma, Ana Ozores se pone bajo los focos y ante las cámaras «y en forma de 'flashback' vemos el argumento de 'La Regenta' partiendo del final hasta llegar al principio», relata la directora, que ha compartido labores de adaptación con la escritora Vanessa Montfort. El resultado hace que aquel patio de vecindad «ahora sea contemplado por todo el país a lo largo de un programa de televisión que dura toda una noche», mientras Ana Ozores se va hundiendo «en un mundo de falsedad, habladurías y apariencias de la nobleza corrupta». Nobleza vuelta clase media-alta, «pero igual de miserable», constató Alberto Vázquez.

El proceso de creación, según especificó la directora «es el habitual en el teatro: ir quitando lo prescindible para reducirlo todo a la esencia». Esto ha motivado que las subtramas del texto original que incluían a las clases populares hayan sido soslayadas, «porque no se puede resumir 'La Regenta' en una hora y media; ¡qué más hubiese querido yo que contar con presupuesto para ello!», comentó Marina Bollaín entre las risas de todo el equipo de actores.

En todo caso, este 'lavado de cara' del clásico literario es visto por el elenco como «válido, porque Clarín hablaba sobre emociones vivas, que no caducan», indicó Mariona Ribas. «De lo que sí estoy convencida es de que él pensaría que la televisión de hoy es tan horrible como la Vetusta de su novela», concluyó divertida la directora.

Piquero, Alberto. El comercio. 24.03.12. Obtenido de:

<http://www.elcomercio.es/v/20120324/cultura/regenta-clave-rosa-20120324.html>

CULTURA

## La Regenta en clave rosa

24.03.12 - 00:38 -

ALBERTO PIQUERO | AVILÉS.

La obra cumbre de Clarín, con dramaturgia de Marina Bollaín y Vanessa Montfort, se subió ayer a las tablas de Los Canapés en estreno absoluto. Avilés acogió una versión teatral que lleva a Ana Ozores al mundo de la tele.

Tenía la buena costumbre la literatura realista del siglo XIX de contemplar sus alrededores y llevarlos a las páginas. De ahí nació 'La Regenta', de Leopoldo Alas, Clarín, extendiendo un diámetro que cruzaba toda Europa. La mujer sometida a juicio por una sociedad hipócrita estuvo presente en la época en algunos títulos memorables, desde Ana Karenina, de Tolstoi; a Madame Bovary, de Flaubert; Effie Briest, de Theodor Fontane, o El primo Basilio, de Eça de Queiroz. Un amplio panorama llevado a la tinta indeleble.

Marina Bollaín -que salió a saludar con el elenco al acabar la obra- y Vanessa Montfort han recogido aquella mirada, poniendo la atención en algunos signos muy representativos de nuestro tiempo, para volver a traer de nuevo a Ana Ozores, la Regenta, a casa. O casi. Oviedo, Vetusta, ya no es aquella heroica ciudad que dormía la siesta, sino que con excelente criterio se ha convertido en un plató de televisión donde las comidillas de patio de vecindad y sus cínicos venenos, sin embargo, mantienen semejantes habladurías ponzoñosas a las que retrató el autor de la obra.

Puede decirse que Bollaín y Montfort, por usar términos un tanto estirados de la lingüística, han desestructurado la colosal novela para reestructurarla en una dramaturgia que la mantiene igual de viva. Tal vez porque las insidias de fondo sean eternas, aunque cabe suponer que en este caso su puesta en escena no reciba la condena pastoral que obligó a Clarín a publicar su obra lejos de la provincia, exactamente en Barcelona. En esta ocasión, como mucho, se querellaría algún programa de la tele.

Cambia el entorno histórico y se actualizan las características de los personajes. Así, el Magistral, Fermín de Pas, deja los hábitos talares para investirse de psicólogo. Otro hallazgo de la adaptación, que incluye el recurso a la confidencia que en ambas tareas - cura o psicólogo- descifran el alma de pecadores y pacientes. Aquí, se añade la falta de deontología, digámoslo así, mediante la revelación urbi et orbi -o sea, televisiva- de los secretos. Humor de tragicomedia, más allá de la risa, poniendo del revés la estulticia plana de las tertulias nocturnas de color rosa.

Petra, la criada, ha ascendido en la escala hasta presentadora estelar del programa en el que se airean los trapos sucios. Álvaro Mesía, antiguo presidente del Casino de Vetusta, ahora es un actor seductor, tan donjuanesco y ruin como en su pasado literario. La insidiosa Visitación muda de sexo y comparece siendo un gay dedicado al estilismo, sin abdicar de su gusto por los juicios implacables. Apenas Víctor Quintanar preserva su malhadada condición de político y marido desafortunado.

La propia Marina Bollaín explicaba sobre su obra que «nos hemos alejado del original para ser fieles». Y el propósito está más que logrado, junto a interpretaciones soberanas, la escenografía funcional que cabía suponer y un desarrollo de la función -retrospectiva, a partir del final de la novela- de gran perspicacia y agilidad, desdoblándose en planos paralelos. El público que llenó el recinto aplaudió fervorosamente. Divertidísima y sustantiva, de reflexión obligatoria tanto sobre la sociedad como acerca de un periodismo

que invoca el nombre de la profesión en vano. Y si alguien quiere constatarlo, esta tarde en las tablas del Teatro Jovellanos.

Fernández, Saúl. La Nueva España. Oviedo. 25.03.2012. Obtenido de:

<http://www.lne.es/aviles/2012/03/25/regenta-maldad-doblar-esquina/1219184.html>

Crítica / Teatro

## «La Regenta» y la maldad al doblar la esquina

Marina Bollaín y Vanessa Monfort presentan una versión de la obra de Clarín con toda su cruda realidad



🕒 04:45



«La Regenta» y la maldad al doblar la esquina

**SAÚL FERNÁNDEZ.** «Me lo dijeron ayer / las lenguas de doble filo, / que te casaste hace un mes... / Y me quedé tan tranquilo». Estos son los versos que encabezan «La profecía» de Rafael de León, poeta popular de la quinta de Lorca. Lo de «las lenguas de doble filo» es un mal eterno de los seres humanos. Leopoldo Alas «Clarín» contó en un millar de páginas cómo la ciudad de Vetusta despellejó a la joven esposa del regente. Ana Ozores: hermosa, joven, rica, un dardo perfecto para la maledicencia. La historia triste de Ana Ozores es la historia de la infelicidad eterna, de la desconfianza general y de todos los amores rotos. Marina Bollaín estrenó el viernes pasado en Avilés, en el teatro de Los Canapés, su particular versión de la bella provinciana. Se llevó los aplausos y la admiración de los espectadores que llenaron la sala del barrio de Versalles para contemplar la coproducción de Come y Calla y de los Teatros del Canal que comenzó en Asturias su carrera artística (anoche se vio en Gijón).

La propuesta de la Bollaín es llevar el casino, el salón de la marquesa de Vegallana a un plató de televisión: una especie de «Sálvame Deluxe» con sexo grabado incluido. Y la propuesta funciona perfectamente: las correveidiles y los correveidiles de pueblo ahora corren, van y dicen en los platós de telebasura. Bollaín maneja a los desalmados con la maestría de una domadora de furias y la maldad de los amigos de Ana endulza la dulce estupidez de la buena de Ana.

Pero la cosa no va de si Bollaín y Monfort respetan a «Clarín» (no lo hacen desde el primer momento: el asturzamorano escribió una novela y las dos autoras han escrito un guion de teatro y ambos géneros requieren de herramientas distintas), la cosa es contar una historia triste actual partiendo de una cantera (la novela de «Clarín») que hablaba de su tiempo y también de este. Por eso es un clásico (lo explicó muy bien Calvino en su día). Lo que se pierde en la traslación al teatro es la prosa de «Clarín», pero es natural, por eso de los distintos lenguajes de comunicación.

Los actores encarnan la maldad y el miedo que producen deja a los espectadores congelados (el lado oscuro está a la vuelta de la esquina) y parece que la bondad no es de este mundo. El dolor de Ana cobra gravedad en el rostro desolado de Mariona Ribas y la maldad de Fermín es mayor si la interpreta David Luque.



Ayanz, Miguel. La Razón. Madrid. 30.03.2012. Obtenido de:

«La Regenta» carne de «Sálvame» [http://www.larazon.es/historico/996-la-regenta-carne-de-salvame-QLLA\\_RAZON\\_444635?sky=Sky-Mayo-2016#Ttt1xHRJSECgeTqZ](http://www.larazon.es/historico/996-la-regenta-carne-de-salvame-QLLA_RAZON_444635?sky=Sky-Mayo-2016#Ttt1xHRJSECgeTqZ)

## «La Regenta» carne de «Sálvame»

Cuándo: del 29 de marzo al 15 de abril. Dónde: Teatros del Canal. Madrid.  
Cuánto: de 10 a 22 euros. Teléfono. 902 488 488.

Miguel Ayanz - Madrid.

Les vamos a ofrecer una exclusiva: ¿con qué conocido psicoanalista de la ciudad se ha dejado ver últimamente de forma más que asidua Anita Ozores? ¿Conoce su marido la «amistad» que une a Anita con el actor Álvaro Mesía? ¿Qué tiene que decir Petra, su mejor amiga, en la doble vida de Ana? No cambien de cadena, o sea, de página... No se les ha colado una crónica rosa en su sección de estrenos teatrales –que sí, que habrá quien diga que esto mejoraría con más carnaza y menos «bodrios cultuoretas», pero aquí se trata de darle cancha a lo que se cuece en escena y lo otro está hasta en la sopa–. Lo que pasa es que los escenarios y la salsa rosa se entremezclan por una vez con un inesperado recipiente decimonónico: «La Regenta». La «chef» del invento se llama Marina Bollaín, es una directora teatral con mirada propia y discurso coherente. Y sí, por dejarlo ya claro y no volver al asunto, es la hermana gemela de Iciar Bollaín.

Desde que Albert Boadella le dio a elegir entre Mozart y Clarín para una nueva coproducción con los Teatros del Canal, no dudó: la historia de reputaciones truncadas y cotilleos le llamaba más la atención que volver a «La flauta mágica», y eso que la directora, curtida en zarzuelas, domina el terreno musical.

### Moral decimonónica

«La Regenta» levanta el telón hoy en el Palacio Valdés de Avilés, pasará por Gijón (mañana) y llegará el jueves 29 a los Teatros del Canal de Madrid, coproductores junto a la compañía Come y calla. La pregunta era la de siempre: ¿cómo lograr que al espectador de 2011 le enganche una historia escrita entre 1884 y 1885? La pista la ofrece la productora Eva Paniagua: «Es una función muy inteligente, se queda con la esencia de Clarín, cuando hablaba del poder que puede tener el rumor en la sociedad. Lo que hemos hecho es traerlo a los días de hoy, respetando los personajes, poniendo otras situaciones y actualizándolo». Bollaín ha adaptado sin miedo la historia trabajando a cuatro manos con la novelista Vanessa Montfort: la Vetusta en la que se desarrolla la novela –o sea, el Oviedo de entonces ligeramente enmascarado– debía ceder paso a un escenario que hiciera más comprensible el círculo vicioso de cotilleos y rumores provincianos que rodean al matrimonio de la protagonista. Y qué mejor sitio que un plató de televisión y un programa que podría ser, digamos, «Sálvame», su versión «Deluxe» o algún otro por el estilo que me van a perdonar pero ya no alcanzo a nombrar, aunque creo que los hay o eso me parece al zappear. «La televisión entonces eran las tertulias. En los cuatro o cinco primeros capítulos de la novela se habla constantemente de que Ana Ozores cambió de confesor y de cuánto tiempo duró la confesión. ¡En todos los corrillos! En el Casino, en el paseo, en la catedral... A mí me recuerda a ciertos temas sin mucho fondo que se manejan en los programas del corazón. Todos los rumores y cotilleos de la novela serían algo muy parecido actualmente. Ése ha sido nuestro punto de partida», explica Bollaín.

Desde ahí han construido su adaptación con algo de sarcasmo –«nos gusta reírnos de todo esto»–, pero sin caer en el humor. «Vamos a ser lo más fieles que sea posible al original conservando la esencia. Pero imagino que el que conozca "La Regenta" flipará. Esperamos que la obra consiga que la gente reflexione y vea que hemos cambiado poco. Y ese poco quizá sea a peor, porque lo que se consigue ahora mismo es una dimensión



global, a través de los medios de comunicación». Lo deja claro Vanessa Montfort: «En la sociedad actual, bajo una costra de modernidad, subsiste una moral decimonónica y se mantiene el chismorreó fácil. El adulterio sigue dando que hablar». La casquería televisiva la escenifican «con distintos flashbacks en los que vemos cómo esa mujer ha llegado a ser noticia y carnaza de un programa del corazón».

En la novela de Leopoldo Alas, Clarín, Ana Ozores llega a la soporífera Vetusta recién casada. Ante su rutinaria vida conyugal, las tentaciones se llamarán Fermín de Pas, su párroco confesor, y Álvaro Mesía, donjuán local. Entre unos y otros, la arrastrarán a la perdición, ayudados por los mentideros de una ciudad incapaz de ocuparse de sus propios asuntos.

En esta versión, Ana Ozores tiene el rostro de Mariona Ribas –su trabajo más reciente es televisivo, «La República»–, mientras que David Luque es Fermín de Pas y Raúl Sanz da vida a Mesía. Los acompañan Chiqui Fernández (Petra), Alberto Vázquez (Quintanar) y Ángel Savín (Visitación). Casi todos los personajes han sido adaptados, siguiendo la lógica del cambio de localización y época. «Hoy en día no sería creíble la influencia de un cura sobre una mujer, como la de Fermín sobre Ana, porque es una historia muy decimonónica, así que hemos usado a una persona que podría tener otro tipo de poder sobre esa mujer, un psicólogo muy famoso que vende libros de autoayuda. A su manera, también es muy embaucador». Lo más complejo de la adaptación, prosigue la directora, era el número de personajes y la rica vida interior que desplegaban: «Clarín les da vida, texto y diálogo, y nosotros hemos tenido que hacer una extrema reducción a siete, porque es una obra de teatro. Hay en la novela una parte pintoresca, el retrato de una sociedad que es difícil de reproducir. Nosotros nos hemos centrado más en las relaciones entre ellos y hemos sustituido esa sociedad asfixiante y agobiante por el mundo de la televisión, en el que estás igual de expuesto».

Álvaro Mesía es aquí «un galán caduco pero que sigue siendo muy valorado por las mujeres», explica Bollaín. Más cambios: «La madre de Fermín es otra estructura antigua: la típica señora que domina a su hijo. Así que, aunque tiene las mismas características, la hemos convertido en su mujer».

## **El detalle**

### **UNA SERIE IDEALIZADA**

En la retina de toda una generación está Aitana Sánchez-Gijón –o sea, Ana Ozores– llorando como una Magdalena, tirada en el suelo de la catedral de Oviedo, mientras Carmelo Gómez –ataviado con sotana– la repudia con un rictus de terror. «La serie de Fernando Méndez Leite tiene una factura maravillosa», reconoce Bollaín, que no niega haberla revisado. «Pero en ella, Vetusta es preciosa: las calles y los vestidos son todos muy bonitos. En vez de una ciudad asfixiante aquello parecía Versalles. Méndez Leite se enamoró de los personajes. En ese sentido, no le hizo justicia a Clarín», dice la directora. «No es que en la obra vayan a caerlos antipáticos los personajes, pero hemos tratado de buscar cierta crítica».

Villán, Javier. El Mundo. 01.04.2012. Obtenido de:

<http://ajedrezhechizado.blogspot.com.es/2012/04/carta-clarin.html>

Critica Teatro.

“La Regenta”

*Carta Leopoldo Alas, “Clarín”, en su día*

Admirado Clarín: me gustaría tener su capacidad de crítico venenoso para enjuiciar la adaptación que de La Regenta han perpetrado en el Canal. En teatro, usted lo sabe, ni la acción puede ir contra el texto ni la palabra afirmar lo que la realidad física niega. Mariona Ribas es guapa y todo lo buena actriz que la reconversión de Ana Ozores le permite; pero está lejos de la deslumbrante mujer que trae de cabeza a la rancia sociedad de Vetusta y al Magistral. El semidesnudo de un polvo de urgencia en un sofá, un rapidillo con Alvaro Mesía, lo atestigua. Tomo esta versión por el lado más favorable: sátira y vilipendio de la telebasura, en la que igual vale el venerable culo de la Milá, que el culo frutal de una ninfa con aspiraciones; casquería de entrepierna sin la primavera gozosa del erotismo. Marina Bollain retrata el inframundo de un infraperiodismo. Chapeau por esa intención didáctica, si la hay. Y maneja bien los distintos focos de la acción dramática.

Para que usted se haga una idea, señor Clarín, lo que sucedía en un confesonario ocurre ahora en un plató de televisión; el Magistral, Fermín de Pas, cambia a psiquiatra, más taimado y manipulador que los viejos confesores, y doña Paula Raíces muda en esposa, víbora y celosona, del psiquiatra.

En consecuencia, la conciencia interior, piedra de toque del verdadero actor, se convierte en espectáculo. Y la médula dramática de un conflicto, en chismorreo de descerebrados. Los intérpretes reproducen el guirigay faltón de un plató, el escándalo deja de ser escándalo y el pecado deja de ser pecado. Y sin la idea de pecado no hay morbo ni erotismo liberador y fecundo.

Un confesonario puede ser sacrílego. Los programas televisivos, cuyo formato ha elegido Bollain para modernizar La Regenta, son vomitivos. Al desaparecer

el Magistral, desaparece uno de los elementos nutritivos de este texto -un poco folletinesco, pero implacable- víctima de la demolición escénica: la crítica a la Iglesia como tiranía moral y política. Es una modernez insensata con guiños progres.

Boadella, director del Canal, cuyo Amadeu vetado en Barcelona se repone aquí, detesta, como yo, a los progres, aunque por motivos distintos; a él le parecen un peligroso poder fáctico y a mí una falsificación de la izquierda. La gauche divine, comparada con la izquierda caviar, era dinamita.

Bandrés, Joan. RTVE Noticias. 02.04.2012. Obtenido de:

<http://www.rtve.es/noticias/20120402/regenta-se-confiesa-programa-del-corazon-montaje-teatral-dirige-marina-bollain/512957.shtml>

**rtve** Portada de RTVE.es



## La Regenta se confiesa en un plató de televisión en el montaje teatral de Marina Bollaín

- Mariona Ribas y Chiqui Fernández protagonizan la obra
- Basada en la novela de 'Clarín', la acción transcurre en la era tecnológica
- Hasta el 15 de abril en la sala verde de los Teatros del Canal

**02.04.2012**

**JON BANDRÉS**

La idea de trasladar la sustancia argumental de *La Regenta* que Leopoldo Alas "Clarín" publicó en el bienio 1884-1885 es, de partida, interesante, nada fácil e incluso arriesgada. Asegura Marina Bollaín -dramaturga

formada en Berlín donde vivió 11 años y hermana gemela de la directora Iciar Bollaín con quien la confunden a diario por la calle- que la Vetusta (Oviedo) donde transcurre la novela original -en la que todo se comenta y es pasto de habladurías- no es tan distinto del mundo globalizado actual. Un lugar en la que más mínima anécdota de un personaje tocada por la fama -y hoy el campo se ampliado mucho- se convierten en algo inmensamente trascendente en periódicos digitales, televisiones y redes sociales, es decir en lo que ella denomina "el gran patio de vecinos en que se ha convertido nuestra actualidad mediática".

Han cambiado mucho las herramientas de comunicación desde la época decimonónica en que se movió la Ana Ozores original, pero al parecer, muy poco el ser humano. Aceptado el presupuesto, la traslación del universo provinciano de Ana Ozores a una gran ciudad de nuestros días, es creíble, y puede, además, tener su gracia. Si en la novela, Ana de Ozores, estaba casada con el regente de la Audiencia, tenía como confesor a Don Fermín de Pas -Magistral de la Catedral- e iniciaba un idilio apasionado y secreto con el don Juan de la ciudad, Álvaro Mesía, ahora en el teatro, tiene por marido a un político, por confesor a un psicoanalista que escribe libros de autoayuda y tuitero, y como amante, a un actor y "playboy" en horas bajas.

### **El espectador teatral convertido en público de TV**

Uno de los mayores aciertos de la versión de Bollaín es cómo pone en escena el plató de un programa del corazón (imaginemos por ejemplo 'Sálvame') desde el que se nos van contando las andanzas de un personaje que no es otro que una Ana de Ozores, pero de hoy y de ciudad, casi una Isabel Presyler. Por el plató pasan sus exámenes e incluso su antiguo terapeuta (Fermín de Pas) que van analizando exhaustivamente todos los capítulos de la vida íntima de la Regenta. Ella mismo comparecerá finalmente en el programa para ser utilizada como un personaje de usar y tirar.

Cuando dan paso a un vídeo, desde otro lugar del escenario, vemos a través de *flashbacks* el escándalo que provoca su adulterio y su trágico desenlace diferente al de la novela, pero trágico igualmente.

Y lo mejor de esa producción televisiva dentro del escenario (con regidora incluida, y su propio público, por cierto que el público real a veces aplaude cuando manda esta regidora, creen que es su obligación como espectadores) es su presentadora Petra, encarnada por Chiqui

Fernández, a quien casi todo el mundo conoce por la serie *Mujeres* de Félix Sabroso y Dunia Ayaso, que emitió la 2. Ella hace suyas a la perfección el tempo y los tics de los presentadores de esos programas, con falsas entonaciones de la voz y sonrisa forzada, en cuanto se enciende el piloto rojo. Se nota que Bollaín, ha visto muchos programas del corazón para analizar y reproducir todos sus esquemas.

### **La tragedia de una mujer que brilló**

Pero además de ver televisión, Bollaín, ha pasado dos años estudiando la novela de "Clarín". Y eso también se nota. Dos aspectos esenciales de la novela ha conservado en su obra, tras un complicado y necesario trabajo de selección (evidentemente todo lo que hay en la novela no puede caber en una obra de teatro basada en ella).

Uno es el de las "crisis de ansiedad" que vive Ana de Ozores, una mujer que busca la sensibilidad de otros seres humanos y vive a merced de la dependencia de figuras masculinas. Hay una escena que refleja una de esas crisis, que transcurre mientras Ana esta conectada por webcam con su terapeuta Fermin de Pas.

El otro aspecto también presente en la novela en el que se ha centrado Bollaín es lo nerviosas que pone a algunas mujeres la existencia de una mujer distinguida, con clase y éxito social, como es la Regenta encarnada con eficacia por Mariona Ribas, a quien todos conocemos también por su papel en la serie de TVE La República. Y de los recelos e incluso odios que este tipo de mujeres despierta en el resto nos habla fundamentalmente *La Regenta* de Bollaín.



Admin. Blog teatral. 04.4.2012. Obtenido de:

<http://nachomedivas.es/marina-bollain-la-regenta-teatros-canal/#more->

## MARINA BOLLAÍN ALUMBRA LA REGENTA 2.0

BY ADMIN

- La cultura de masas suprime la dificultad en la experiencia estética. José Luis Sánchez Noriega lo explica en 'Crítica de la seducción mediática'. La alta cultura se convierte en cultura de masas cuando se moderniza. Marina Bollaín actualiza 'La Regenta'. Pero en contra de la tesis de Sánchez Noriega, su trabajo es una muestra de muy buen gusto.



© Jaime Villanueva

### **#UniversoClarín**

La obra comienza con una voz en off que lee la entrada de 'La Regenta' en Wikipedia. Desde el principio se deja claro que nos encontramos ante una revisitación del clásico de Clarín.

Su protagonista, Ana Ozores es un personaje de relevancia social casada con un importante político mayor que ella, Víctor Quintanar.

Su refugio espiritual, Fermín de Pas, se convierte aquí en un actual psicólogo que usa Skype para tratar a su paciente. Y su amor pasional, Álvaro Mesía es un actor, de aires chulescos, que muestra su interés por Ana siguiéndola en Twitter.

Petra, la criada traidora, es la conductora sensacionalista del programa del corazón que siembra el escándalo en la vida de Ozores.

### **El guión**

El texto de Marina Bollaín y Vanessa Montfort destaca la esencia de 'La Regenta'. Es un brillante ejercicio de equiparación entre dos tiempos, el del siglo XIX y el actual. Y demuestra que los resortes de nuestra sociedad siguen siendo los mismos, incluso ahora extendidos a nuestra reputación online.

El ritmo narrativo de la obra va in crescendo hasta llegar a un apoteósico final con una Mariona Ribas en auténtico estado de gracia.

### **La dirección**

'La Regenta' es un ejemplo de tensión y distensión en su dirección. Los alivios cómicos salpican las escenas dramáticas con un sabio uso del metalenguaje audiovisual: muy divertida esa regidora que indica al público cuando debe cortar con sus aplausos.



Los núcleos de atención alternativos en el escenario hacen de esta obra un montaje ágil sin esperas en los cambios de escena.

***El reparto***

Mariona Ribas se sitúa en un difícil término medio entre la contención y la sobreactuación. La elección de David Luque y Raúl Sanz, junto a Ribas, conforma un perfecto triángulo amoroso de poderosos y atractivos vértices.

Catalán Deus, José. Periodista digital. 15.04.2012. Obtenido de:

<http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2012/04/15/la-television-basura-suba-a-los-escenarios-la-regenta-leopoldo-alas-clarin.shtml>

## De la gran novela española del siglo XIX a 'La Noria'

# La Regenta: la televisión basura sube a los escenarios

### Una acertada crítica de la maledicencia social basada en 'La Regenta'

Una obra sin pretensiones que se apoya en méritos propios. Un alegato contra la maledicencia que puede hacer reflexionar al espectador tras cien minutos de entretenimiento.

Agobiados por tantas adaptaciones de autores foráneos y una ausencia clamorosa de los propios en los escenarios [españoles](#), la sola idea de adaptar *La Regenta* ya nos gusta.

Frente a tanta 'adaptación' que destruye el [original](#), manipula sus contenidos y vampiriza el prestigio del original en un remedo lamentable, aquí no hay trampa.

Se avisa de que la trama que sucediera en la [ciudad](#) de Oviedo a finales del siglo XIX ha sido trasladada a un estudio de televisión donde se transmite en directo 'El show de Petra', otro programa de chismorreos y ruindades de los que reinan en las cadenas desde hace años.

Lo que entonces era una pequeña sociedad cerrada y asfixiante ahora se ha convertido en una ávida audiencia de millones de mirones. La maledicencia reina en los platós, en los bares y en los hogares.

*La Regenta* suele juzgarse como una crítica feroz a los defectos de la sociedad ovetense de la época y por extensión a la [española](#), pero a partir del caso particular, es más que eso, una exposición certera sobre los males que esta práctica social tan extendida en todos los ambientes, geografías y épocas conlleva para quien la sufre.

Y también -aunque sea menos evidente- para quienes la ejercen. El contundente refrán popular 'Juzga mal y acertarás' ha sustituido al consejo evangélico 'No juzgues y no serás juzgado'. Sólo vicios, desgracias, delitos y exageraciones atraen al público. Por consiguiente, sólo sensacionalismo, cotilleos, rumores y manipulaciones sirven los medios de comunicación a sus audiencias. Sea así o al revés, el efecto es el mismo y la retroalimentación, endemoniada.

Ana Ozores, una mujer admirada y conocida, en apariencia felizmente casada con un político relevante, Víctor Quintanar, tendrá una breve y apasionada relación con un

actor amigo de su marido, Álvaro Mesía, inducida por un celestino de esos que no faltan nunca en los ambientes privilegiados, llamado Visitación.

El malvado psicólogo al que acude en busca de ayuda terapéutica contra sus depresiones, Fermín de Pas, un hipócrita frustrado que aspira a dominarla con sus consejos, para vengarse de su pérdida de influencia sobre ella, revelará todos los detalles del adulterio a una conocida periodista del corazón, Petra X, para que lo difunde a todos los vientos; y aún más, le proporcionará la prueba definitiva, la grabación de un encuentro sexual entre Ana y el ligonzuelo.

Todos acudirán al programa televisivo a dar sus versiones, incluida Paula, la dominante esposa de Fermín. Todos menos Quintanar, que hundido por el escándalo se pegará un tiro. Todos, incluida Ana, de la cual no se especifica si lo hace porque es tonta o porque cobra una pasta, como cobran todos los que acuden a estos programas a darse importancia, atribuirse falsos méritos y hablar mal del prójimo.

Para las autoras de esta versión, Marina Bollaín y Vanessa Montfort, 'la novela es un punto de partida para hacer una reflexión acerca de la vida social, la realidad virtual, lo público, lo privado, y sobre lo poco que hemos cambiado.

Aparentemente es una novela de otra época, muy anclada en su tiempo, en una pequeña ciudad de provincias en la que todo son habladurías y rumores, hasta el punto de que sus habitantes caminan por la frontera entre lo que son y lo que los demás dicen que son, un mundo nada distinto del que vivimos ahora.

Este correcto enfoque es el principal mérito de la pieza, bien escrita e hilvanada, aprovechando al máximo el texto original de Leopoldo Alas y completándolo con una meritoria incursión en el mundo de la televisión basura que demuestra capacidad de observación y visión centrada. Buen trabajo de dirección de Marina Bollaín, que enmienda las deficiencias de su anterior actualización, La ópera de 3 peniques, de Kurt Weill y Bertolt Brecht, en estos mismos Teatros del Canal en diciembre de 2009. Boadella insiste en la apuesta desde que fuera su asistente de dirección en Una noche en el Canal, y parece tener razón pues esta vez, dramaturgia acertada, dominio del escenario y correcto movimiento de actores no se ven afectados por una puesta al día algo torpe y manida como entonces.

El engranaje de situaciones es perfecto. La escenografía es convencional a nuestro gusto, una imitación hiperrealista de esos platós obscenos. Correcto vestuario, aunque a las muy observadoras no se les escapará que la protagonista lleva la misma ropa todo el tiempo. Una producción medida en gastos pero sin resultar rúcana.

Esta Regenta no resulta aburrida ni tediosa en ningún momento, y para quienes no conocemos el género televisivo del chismorreio, bien ilustrativa. Mariona Ribas encarna a la protagonista con acierto taoísta, respetando la secreta máxima, más vale no llegar que pasarse, mejor la discrección que la sobreactuación. Ángel Savín borda un tipo que todos conocemos y por eso nada fácil. Hasta Chiqui Fernández puede con esa periodista caricaturizada. Bien dirigido y con gran competencia, el reparto está en su sitio.

Una obra sin pretensiones que se apoya en méritos propios. Un alegato contra la

maledicencia que puede hacer reflexionar al espectador tras cien minutos de entretenimiento.

Y un recordatorio de que las apariencias engañan, y que siempre es preferible quien actúa a las claras que quien finge y engaña. Puede decirse que la versión supera el morboso naturalismo y la tediosa lentitud del original, su hipercriticismo, su tristeza, su viscosidad, presentando una historia entretenida y digerible que hoy llega a su última representación.

### **VALORACIÓN DEL ESPECTÁCULO (del 1 al 10)**

**Interés: 7**

**Versión: 8**

**Dirección: 8**

**Interpretación: 8**

**Escenografía: 6**

**Producción: 7**

*TEATROS DEL CANAL*

*'La Regenta'*

*Una adaptación de la novela de Leopoldo Alas 'Clarín'*

*Del 29 marzo al 15 abril 2012*

*Dirección: Marina Bollain*

*Versión y dramaturgia: Marina Bollain y Vanessa Montfort*

*Escenografía: Ricardo Sánchez-Cuerda*

*Vestuario Rosa García Andújar*

*Iluminación Felipe Ramos*

*Producción Come y Calla / Teatros del Canal*

*Diseño de Producción Eva Paniagua*

*Reparto:*

*Ana Ozores - Mariona Ribas*

*Fermín de Pas - David Luque*

*Petra - Chiqui Fernández*

*Quintanar - Alberto Vázquez*

*Paula - Paca López*

*Mesía - Raúl Sanz*

*Visitación - Ángel Savín*

*Producción - Teatros del Canal y Come y Calla Producciones.*



Camero, Francisco. Diario de Sevilla. 24.10.2012. Obtenido de:

<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1382533/una/regenta/salvame/deluxe.html>

## Diario de Sevilla

### CULTURA

- Una Regenta en 'Sálvame Deluxe'

El Lope acoge desde hoy una versión del clásico de Clarín, dirigida por Marina Bollaín y ambientada en un programa de cotilleos.

FRANCISCO CAMERO / SEVILLA | ACTUALIZADO 24.10.2012 - 07:37



Ribas y al fondo Paca López, Bollaín y su ayudante Martina Cabanas.

Lejos de ser un remoto recuerdo de la vida social en otro siglo, el provincianismo asfixiante y la hipocresía social, la vulgaridad y la incultura, las pasiones desbordadas y los conflictos humanos más profundos que encierran las páginas de *La Regenta* siguen entre nosotros, tan presentes como en el clásico de Clarín, y se reproducen en esos programas de televisión donde a diario se trafica con la intimidad de las personas y se esgrime la poderosa y miserable arma del rumor para aplastar algo tan delicado como la reputación ajena. A esa conclusión llegaron Marina Bollaín y la escritora Vanessa Monfort, quienes tras una propuesta de Albert Boadella se encargaron de escribir la versión libre de esa novela fundamental de la literatura española del XIX que hoy llega al Lope de Vega.

"Hemos quitado todo aquello que era demasiado decimonónico para traerlo a la actualidad. Tuvimos que ir a la sustancia de la obra, plantearnos qué se podía quitar y qué no, y claro que es complicado, porque en la novela de Clarín hay más

de cien personajes que aquí se reducen a siete. Pero las personas que conozcan el libro reconocerán todas las situaciones. Y las personas que no lo hayan leído lo pasarán bien", explica Bollaín, hermana gemela de Iciar, la cineasta, antes de reiterar que, en que en esta peculiar lectura, a Ana Ozores le pasan todas las cosas... que le podrían pasar en el presente.

"Hoy la Regenta podría ser Isabel Preysler", sostiene Bollaín tras un debate con su equipo artístico, en el que se apuntan también los nombres de Isabel Pantoja y Carmina Ordóñez. "Hoy hay muchas mujeres que son guapas y conocidas y que viven encerradas en su propia imagen porque es lo único que tienen. Esto parece muy frívolo pero lo hemos hecho seriamente y funciona muy bien, porque además te hace reflexionar", advierte la que es también la directora de este montaje coproducido por los Teatros del Canal de Madrid y la compañía Come y Calla.

En su *puesta al día*, los personajes creados por Clarín han cambiado mucho. Ana Ozores (interpretada por Mariona Ribas), que en la novela es una mujer "demasiado pasiva", ahora ya no lo es; Víctor Quintanar (Alberto Vázquez), su marido, ya no es el regente de la Audiencia de Vetusta sino un conocido político; Álvaro Mesía, el amante (Raúl Sanz), aparece como actor-galán ya "un poquito decadente"; Fermín (David Luque), cura en el libro, aquí es un psicólogo famoso por sus libritos de autoayuda; Visitación (Ángel Savín), que Clarín imaginó como mujer, resentida y envidiosa, se transforma en "el amigo gay que toda famosa tiene"; y Petra (Chiqui Fernández), *antes* criada de Ana Ozores, es ahora la presentadora del programa del corazón y otras vísceras donde tiene lugar la liturgia, protagonizada por todos ellos (y por Paca López, que en el papel de Paula, ya no la madre dominante de Fermín, sino su esposa), consistente en explicar la historia de una mujer admirada y en apariencia felizmente casada con un hombre importante que cae en desgracia tras dejarse arrastrar a una infidelidad.

"Hemos ido a lo más profundo. A la esencia, no sólo de la obra, sino también del comportamiento de los personajes", insiste Mariona Ribas, que para comprender al suyo leyó "la primera parte" de la novela y vio la entrevista en la que Lady Di habló por primera vez en público de los entresijos de su matrimonio con el Príncipe Carlos -lo que le resultó muy útil, dice, para afrontar "la posición de víctima"-, aparte de leer, sin llegar a terminarla, la autobiografía de la misma Diana de Gales. Bollaín no se quedó atrás en su investigación de campo: asistió a una emisión de *Sálvame* en directo, medio escondiéndose para que no la confundieran con su hermana y acabara dentro de plano, porque "sí", dice riéndose, "estar allí es igual que verlo en la tele".

*La Regenta*. Desde hoy hasta el viernes, en el Lope de Vega, los tres días a las 20:30. Entradas de 4 a 21 euros.

<ul style="list-style-type: none"><li>•</li><li>•</li><li>•</li></ul>
---

---



<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1383967/regenta/nada/pero/acierta/lo/teatral.html>

**Diario de Sevilla**

CRÍTICA TEATRO

## De Regenta nada, pero acierta en lo teatral

JAVIER PAISANO | ACTUALIZADO 26.10.2012 - 07:44

*La Regenta*. Teatros del Canal. Basada en la novela de Leopoldo Alas 'Clarín'. Versión y dramaturgia: Marina Bollaín y Vanessa Montfort. Dirección: Marina Bollaín. Intérpretes: Mariona Ribas, Chiqui Fernández, David Luque, Alberto Vázquez, Paca López, Raúl Sanz y Ángel Savín. Escenografía: Ricardo Sánchez Cuerda. Vestuario: Rosa García Andújar. Música y espacio sonoro: Luis A. Muñoz. Iluminación: Pau Fullana y Felipe Ramos. Producción: Eva Paniagua. Lugar: Teatro Lope de Vega. Fecha: Miércoles, 24 de octubre de 2012. Aforo: Casi completo.

Supongo que lo primero que debo hacer en esta reseña es avisar a todo aquel que se deje llevar por el nombre de esta obra que en ningún momento va a ver *La Regenta* de Clarín.

Mariona Bollaín y Vanessa Montfort han escrito una obra seducidas por la novela de Leopoldo Alas pero a la que le hacen flaco favor al llamarla con su mismo nombre. Más honrado hubiera sido titularla de cualquier otra manera y haber hecho alusión a que los personajes estaban inspirados libérrimamente en sus mismos

protagonistas.

A partir de aquí hay que cerrar este camino que sólo nos llevaría a calificar de horror esta versión que traiciona al clásico. Nos quedamos, pues, con lo que realmente vimos el otro día en el escenario del Lope de Vega. A saber, una buena maquinaria teatral que cumplía su misión de criticar la telebasura de los programas pretendidamente del corazón y de cómo la aldea global de MacLuhan es ahora más aldea y menos global en lo que toca al chismorreio, al degüello íntimo y *alchafardeo* organizado, aunque no olvidemos que es un cotilleo consentido por ambas partes que se lucran con este negocio.

La dirección de Marina Bollaín es ágil y equilibra con buen pulso los continuos cambios entre el plató de televisión y la vida real de esta *Ana Ozores*. Escenario, vestuario, iluminación y música juegan sus funciones con total acierto creando una buena atmósfera que juega con lo banal de la televisión y la realidad.

El problema surge cuando la pobreza en la creación de los personajes da el protagonismo a lo que, precisamente, se quiere criticar. El plató dirigido por Chiqui Fernández se adueña de la obra ofreciendo un guiñol lleno de tópicos cuya misión es provocar la risa fácil.

Redacción Artez Blai. 10.01.2013. Obtenido de:

<http://www.artezblai.com/artezblai/marina-bollain-dirige-la-regenta-mas-actual-que-llega-al-teatro-arriaga.html>

## Marina Bollaín dirige 'La Regenta' más actual que llega al Teatro Arriaga

10 Jan 2013

Escrito por Redacción Artez Blai



El Teatro Arriaga de Bilbao acoge los días 11 y 12 de enero (20.00 horas) la puesta en escena de la versión teatral más actual de 'La Regenta' una adaptación al mundo actual del clásico del siglo XIX de Leopoldo Alas 'Clarín', que dirige Marina Bollaín. La pieza está protagonizada por Mariona Ribas, que da vida a Ana Ozores, una mujer admirada y conocida en la vida social contemporánea y en apariencia felizmente casada con un político relevante que se verá envuelta en un triángulo amoroso cuyos detalles más escabrosos serán expuestos públicamente.

Producida por Teatros del Canal y Producciones Come y Calla, la adaptación de 'La Regenta', se sitúa en un plató de televisión en el que los espectadores asisten a la caída de un mito, Ana Ozores, propiciada por Fermín, su mayor confidente. Los detalles más escabrosos de la vida de La Regenta serán expuestos públicamente en un programa del corazón. Uno a uno, sus amigos, enemigos, amantes y pretendientes irán desgranando sus intimidades. A través de diversos flashbacks seremos testigos de excepción del proceso por el que Ana Ozores ha llegado a esa situación, su vida antes del escándalo y su relación con todos los personajes que ahora la traicionan.

Además de Mariona Ribas, la pieza reúne a un elenco integrado por Chiqui Fernández, David Luque, Alberto Vázquez, Paco López, Raúl Sanz y Ángel Savín.

Vetusta hoy

En "La Regenta" de Leopoldo Alas 'Clarín', Ana Ozores es la joven mujer del antiguo regente de la audiencia de Vetusta, una ciudad de provincias. Casada con un hombre mucho mayor que ella, será cortejada por un sacerdote, el Magistral de la villa Don Fermín de Pas y por el donjuán provinciano Álvaro Mesía. Clarín se sirve de todo un retablo de personajes para retratar la vulgaridad, la incultura y la mediocridad, construyendo un alegato cruel de la vida social española.

Marina Bollaín

Estudia Filología alemana en Madrid. Reside durante 11 años en Berlín. Ha realizado la dramaturgia y la dirección de "La ópera de tres peniques", "Adiós Julián", "La verbena de la paloma", "Hárragas" y "Cuerpos deshabitados", entre otras. Ha trabajado como soprano en Alemania en diferentes teatros y realiza conciertos a nivel internacional. Además de la dirección, Marina Bollaín ha realizado la versión y dramaturgia junto a Vanessa Montfort.

Ficha artística:

Dirección de escena: Marina Bollaín

Versión y dramaturgia: Marina Bollaín y Vanessa Montfort

Intérpretes: Mariona Ribas, Chiqui Fernández, David Luque, Alberto Vázquez, Paca López, Raúl Sanz, Ángel Savín

Escenografía: Ricardo Sánchez Cuerda

Vestuario: Rosa García Andújar

Música original y espacio sonoro: Luis A. Muñoz

Iluminación: Pau Fullan y Felipe Ramos

Diseño de producción: Eva Paniagua

Producción: Teatros del Canal y Come y Calla

El Diario de Córdoba. 18.01.2013. Obtenido de:

[http://www.eldiadicordoba.es/article/ocio/1440309/la/regenta/sc/traslada/plato/televisio  
n/gran/teatro.html](http://www.eldiadicordoba.es/article/ocio/1440309/la/regenta/sc/traslada/plato/televisio/n/gran/teatro.html)



- 'La Regenta' se traslada a un plató de televisión en el Gran Teatro

## 'La Regenta' se traslada a un plató de televisión en el Gran Teatro

Mariona Ribas da vida a Ana Ozores en un montaje dirigido por Marina Bollaín y que actualiza la obra

EL DÍA CÓRDOBA | ACTUALIZADO 18.01.2013 - 05:00



Mariona Ribas, protagonista de la obra.

El Gran Teatro acoge esta noche (20:30) una singular versión escénica de *La Regenta*, la célebre novela de Leopoldo Alas *Clarín*, en la que el personaje de Ana Ozores -interpretado por la actriz Mariona Ribas- se presenta como una víctima de la prensa del corazón y la ciudad de Vetusta se convierte en un plató de televisión donde se graba un programa de cotilleos.

Marina Bollaín, responsable de la dirección del montaje, y Vanessa Monfort son las autoras de la adaptación teatral de la novela, una propuesta que pretende ofrecer una visión contemporánea del texto original, adaptando situaciones y personajes a un nuevo entorno reconocido y actual. La intención, explican, es revisar lo que de actual tiene la novela para hacer una reflexión acerca de la vida social, la realidad virtual, lo público, lo privado y sobre lo poco que en algunos sentidos ha cambiado la sociedad.

La obra cumbre de *Clarín* se traslada así del siglo XIX al XXI, aunque se mantienen el conflicto de los personajes, la naturaleza psicológica de los mismos y la esencia de lo que su autor quería transmitir. El escenario original de *La Regenta* es Vetusta, una ciudad provinciana -trasunto de una decimonónica Oviedo- en la que los chismes y los comentarios son el entretenimiento favorito de sus habitantes, una atmósfera mediocre y dominada por la falsa moral que asfixia a Ana Ozores, una mujer que busca infructuosamente el bien, la belleza y la pasión. Los anhelos de la protagonista chocarán contra la Iglesia, la clase alta y los indianos (los nuevos ricos de la época). Uno a uno, sus amigos, enemigos, amantes y pretendientes irán desgranando sus intimidades, traicionándola con sus cotilleos.

En la versión teatral de la novela, la Regenta sigue siendo víctima de la opinión pública, representada aquí en los programas de telebasura. Según Marina Bollaín, actriz, cantante y directora teatral -y hermana gemela de la conocida directora de cine Icíar Bollaín-, la idea de coger un clásico y traerlo a la actualidad la atrapó, "y pudo más la tentación que el riesgo". En su opinión, "el choque entre lo que la Regenta dice que es y las habladurías que circulan sobre ella en Vetusta no distan tanto de los programas rosa".

Los 130 personajes de la novela han quedado reducidos a siete en esta adaptación, en la que Ozores es una mujer de gran belleza conocida en la vida social. Su marido, Víctor Quintanar -al que da vida el actor Alberto Vázquez-, es un político relevante, y el magistral Fermín de Pas -David Luque- es aquí un psicólogo y escritor de programas de autoayuda. La protagonista se verá envuelta en un triángulo amoroso cuyos detalles más escabrosos serán expuestos públicamente en un programa del corazón.

